DAS KUNSTWERK

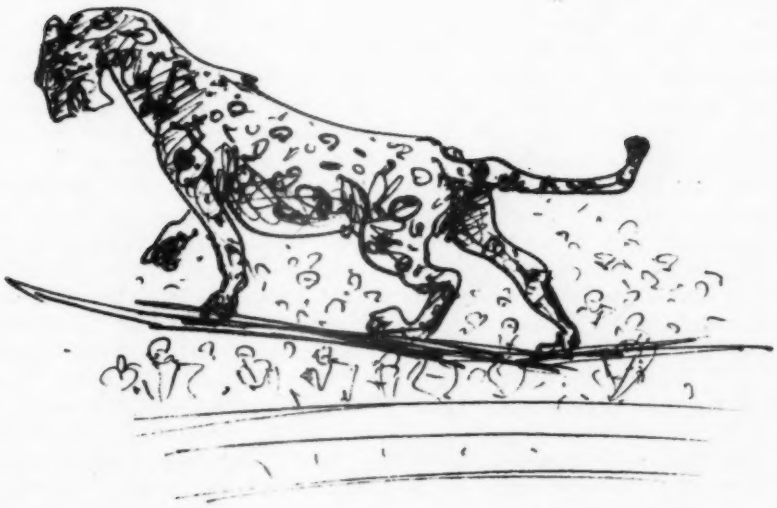
EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

2. JAHR • DOPPELHEFT 5-6 • 1948

HEINZ TROKES, IM ZIRKUS

JOSEF HEGENBARTH, DER ZORNIGE KALIF



JOSEF HEGENBARTH

Die Kunst der Zeichnung ist die persönlichste Kunst, die wir Deutschen seit Dürer und Altdorfer, Holbein und Elsheimer, Richter und Menzel, Slevogt und Liebermann entwickelt haben. Ursprünglich nur als Studien vorbereitenden Charakters gedacht, ist die Zeichnung seit dem 16. Jahrhundert zu einem selbständigen Kunstwerk geworden. Auf diesem Wege wurde sie als eine der ursprünglichsten Ausdrucksformen des künstlerischen Geistes, mit der Abbild und Deutung zugleich gegeben werden sollte, zu einem aufschlußreichen Beitrag auf dem Gebiete der bildenden Künste aller Völker und Zeiten.

Unter den zeitgenössischen Zeichnern ist neben Alfred Kubin der jetzt zweiundsechzigjährige Dresdener Josef Hegenbarth zweifellos der Glanzvollste und Bedeutendste. Als Schüler von Zwitscher und Gotthard Kühl in Dresden, von August Brömse in Prag, hat er durch die schwebende Leichtigkeit und die sinnliche Überzeugungskraft seines phantasiereichen Stils, der ganz auf eine Steigerung des Lebens und auf die Deutung der Wirklichkeit gerichtet ist, wesentlich dazu beigetragen, die deutsche Zeichenkunst zum „Schicksalsfeld unseres bildnerischen Genius" — wie das Carl Georg Heise in einem anderen Zusammenhang einmal ausgedrückt hat — werden zu lassen. Unter dem Hitlerregime hat er immer wieder Anfeindungen auf sich nehmen müssen. Viele seiner Werke wurden aus den Museen entfernt, das Ausstellungsverbot zwang ihn notgedrungen, sich auf die Gebrauchsgraphik zurückzuziehen. Durch den

Krieg ging auch der größte Teil seiner Arbeiten verloren. Jetzt ist er als Leiter der Graphischen Abteilung der Hochschule für Werkkunst in Dresden tätig. Hegenbarths künstlerische Möglichkeiten sind der Ausfluß einer ungewöhnlichen Begabung. Er ist als Illustrator ein Meister der Intuition und der lebensprühenden Kontraste, denn auch das wirkliche Leben lebt erst im ewigen Wechselspiel. Illustration heißt im übersetzten Wortsinn „Erleuchtung", und auch in der illustrativen Kunst Hegenbarths handelt es sich um geistige und vergeistigte Illuminationen. Er haftet dabei niemals sklavisch an den ihm wesensverwandten literarischen Vorlagen, sie sind ihm nur Anregungen für den freien Flug seiner enormen Phantasie, die über die Realität der literarischen Fakten weit hinausgreift und eine eigene bildnerische Poesie erzeugt. Er benutzt Fabel und Märchen zur erregenden künstlerischen Steigerung ins Phantastische, das seine eigene Welt ist. Dabei ist das Vokabularium seiner künstlerischen Mittel immer wieder überraschend. Wie oft hat er sich in Zyklen und Einzelblättern die berühmten Werke der Weltliteratur: Tausendundeine Nacht, Cervantes Don Quichote, Münchhausens Lügengeschichten, Hoffmanns romantische Novellen, die Märchen der Grimm, Hauff, Musäus vorgenommen und mit zeichnerischer Eindringlichkeit und erstaunlichem Begreifen der Höhen- und Tiefentöne mit Stift, Feder und Pinsel die erzählerischen Elemente weiter und zu Ende gedichtet. Skizzenhaftes erschöpft sich bei ihm niemals in Unfertigem, sondern ist im hinreißenden Schwung der Linien und farblichen Deutungen genau so ein in sich abgeschlossener Schöpfungsakt wie die Zeugnisse großer Malerei.

In seinen Straßen-, Caféhaus- und Zirkusszenen — zumeist Temperablätter — erweist sich Hegenbarth in seiner kompositorischen und darstellerischen Vitalität als Gesellschaftsschilderer von daumierhafter Größe. Ihm kommt es aber dabei nicht auf das Karikaturistische an, auf eine bloße Persiflierung des Alltags, sondern auf das Deutlichmachen, auf die Bloßlegung des psychologischen Kerns. Das trifft auch auf seine feinnervigen Frauen-, Männer- und Knabenköpfe zu. Arbeiten von hervorragender Modellierung und stärkster Intensität, mit der das Charakteristische des Objekts in schonungsloser Deutlichkeit bildhaft gemacht wird.

Die besondere Eigenart des Künstlers wird nicht zuletzt in seinen Tierzeichnungen wirksam. Wir erinnern in diesem Zusammenhang an die schöne Mappe, die vor einiger Zeit der L. Staackmann Verlag in Leipzig mit einem instruktiven Nachwort von Will Grohmann herausgebracht hat. Hegenbarths phänomenale Tierbilder sprechen nicht so sehr die Sprache der Natur als die Sprache der Menschen. Angesichts der Hegenbarthschen Tierwelt ist man versucht, Vergleiche mit den nicht weniger geheimnisvollen Tierdarstellungen von Franz Marc anzustellen. Hing aber Marc „nicht mehr am Naturbilde", sondern vernichtete es, „um die mächtigen Gesetze, die hinter dem schönen Scheine walten, zu zeigen", so geht Hegenbarth einen anderen Weg. Seine impressionistische Erfassung bleibt bei der äußeren Naturform dieser Rehe, Fische, Dromedare, Wölfe und Ziegen und gibt dieser einen seelischen Gehalt. Das Besondere seines geheimnisvollen Auftrages liegt in der Vermenschlichung der tierischen Physiognomien, in der Verdeutlichung des kreatürlichen Insichgeschlossenseins der den Menschen am nächsten verwandten Geschöpfe. Seine Tiere sind — Will Grohman hat darauf eindringlich hingewiesen — menschlich beseelte Porträts, gesten- und mimikreiche Variationen über ein unendliches Thema.

Wer Hegenbarths Arbeiten liebt, wird das alles schon selbst einmal verspürt haben. Die Wiederbegegnung mit seinem Werk, wie sie jüngst in einer Ausstellung in Berlin in der Galerie Walter Schüler ermöglicht wurde, gehört zu den stärksten Kunsterlebnissen des letzten Jahrzehntes. Immer wieder sollten wir bei Josef Hegenbarth Einkehr halten. Er erklärt uns im phantasiereichen Spiel das hinreißend erzählte Leben der Wirklichkeit. Er ist ein Meister einer bewegten Linienführung, diese das Resultat geistiger Konzentration auf das Wesentliche. In der Durchseeltheit seiner Gestalten und Geschöpfe, in der suggestiven Schrift seiner lebensvollen Schöpfungsakte liegt der einmalige Reiz seiner Arbeiten. Bei allem Studienhaften, scheinbar Improvisierten liegt seiner Kunst das Erlebnis einer heiligen Ordnung von fundamentaler Gesetzmäßigkeit zugrunde, die über die zeichnerische und dekorative Aussage der Dinge hinausgeht, eines Erlebnisses und einer Erkenntnis, die auch dem jungen Goethe beim Anblick des Straßburger Münsters geschenkt wurden, als er die Worte sprach: „Da ist Notwendigkeit, da ist Gott." Notwendiges und Göttliches bewirkt auch das Werk Hegenbarths.

Walther G. Oschilewski

JOSEF HEGENBARTH, DON QUIJOTE

MASKERADE

„Wir wollen nichts mehr ans Herz nehmen, wir wollen zur Maske beten als zu unserer letzten Gottheit und Erlöserin“ . . .

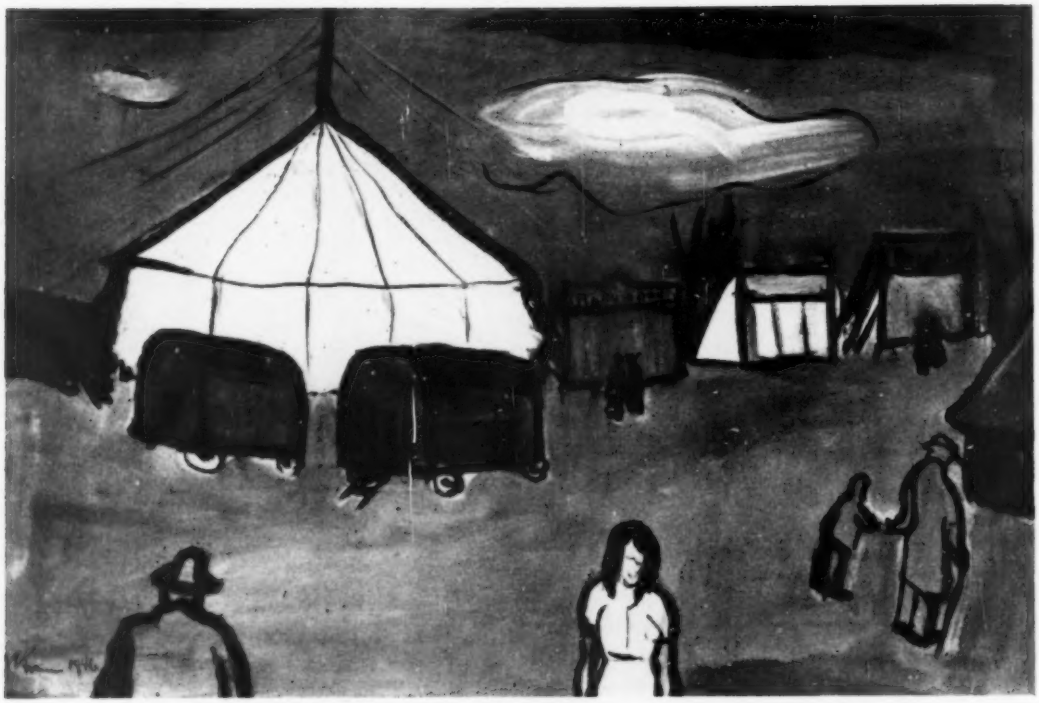
„Es gehört zur feineren Menschlichkeit, Ehrfurcht vor der Maske zu haben und nicht an falscher Stelle Psychologie und Neugier zu treiben“ . . .

„Alles was tief ist, liebt die Maske“ . . . *Friedrich Nietzsche*

Maskerade, das ist sich zu Vergnügen und Entspannung in ein anderes Ich begeben. So denkt man gewöhnlich; doch auf diesem Bild ist es nicht so. Weder Vergnügen noch Entspannung drücken die fünf Masken aus, sondern eher das Gegenteil. Formen, Farben und Ausdruck sind schon beim ersten Blick auf das Gemälde voll aufreizender Spannung.

Die Komposition des Bildes ist auf Kontraste gebaut. Die Schrägen herrschen vor. Sie laufen parallel, divergieren und ändern oft plötzlich ihre Richtung. Die beiden unteren Maskenpaare sind in wechselnder Gleichrichtung gegeneinander gesetzt. In spitzem Winkel stehen die Gesichter gegen die hohen, schlanken Maskenhüte. Gelber Hut und rotes Gesicht und roter Hut und gelbes Gesicht bilden je eine dreieckige Gruppe. Die Spitzen der Dreiecke weisen nach unten, die linken Schenkel frei nach oben, und die rechten werden jeweils überschnitten. Die beiden Dreiecke stehen auch außer des Gleichlaufs ihrer Schenkel miteinander in Verbindung: gelbes Gesicht und gelber Hut schließen die gesamte Komposition nach vorne und unten und öffnen sie nach oben. Roter Hut und rotes Gesicht runden sie nach hinten und oben und öffnen sie nach vorne. Sie bilden so eine schmale Räumlichkeit um den großen Harlekin, der sie überragt und weiten Schritts zwischen ihnen hindurch schreitet. Er reißt die Bewegungen jäh nach vorne und oben und fängt sie mit seiner trapezförmig geschlossenen Armhaltung ein. Die schwere Waagerechte von Schulter und Arm hält einerseits alles nach oben drängende auf. Der schwarze Hut mit den versöhnlich abwärtsschwingenden aber spitzen Enden unterstützt sie darin. Aber andererseits zieht die erhobene Linke, in der zusammen mit dem schräg dazu gestellten Gesicht die große Dreieckskomposition des Bildes gipfelt, die gesammelten Bewegungen wieder seitlich heraus zum Gleichschwung mit dem Vorhang. Dieser beruhigt mit seiner Weichheit, und mit seiner lichten Farbe gibt er dem Bild eine besondere Höhenrichtung. Die Gestalten stehen bunt vor einem gleichmäßig dunklen Grund, der nur um den Harlekinshut herum etwas aufgehellt ist. Das Kolorit der beiden unteren Gruppen spielt zwischen Gelb und Rot und ein wenig Grün. An manchen Stellen verschimmern die Farben ineinander, wirken lichtdurchlässig und entschwerend. Dann wieder sind sie stumpf und flächig. Die Farben des Harlekinsgewandes sind hart und panzerhaft in Textur und Fügung. Die vier Grundfarben Grün, Blau, Gelb und Rot sind unter Zurücktreten des Blau in verschieden geformten Dreiecken bunt zusammengesetzt. In Form und Farbe beinahe ganz ohne Beziehung zum übrigen Bild ist der Vorhang in der oberen Ecke. Sein rosa Schimmern steht in fast sichtbarer geistiger Beziehung zum geisterhaft bleichen Gesicht und zur blassen erhobenen Hand des Harlekin. Hier ist die Mitte des Bildes. Der Vorhang ist aufgezogen. Der Harlekin ist der Vorführer. Mit beinahe mephistophelischem Ausdruck im ausgezehrten Gesicht, mit einer Mischung aus Hämischkeit und leiser Trauer über die eigene Zugehörigkeit zu dieser Maskerade, schaut er über die Zuschauer hinweg, in sich selbst zurück: Nur herein spaziert! Hier gibt's zu sehn, was jeder ist! Es wird gezaubert, aber nicht zum Vergnügen, sondern mit gefährlichem Ernst. Die Wirklichkeit erscheint — unmaskiert: links bemüht sich ein Alter mit zudringlich roter Gier um einen

CARL HOFER, MASKERADE



H. W. KRAMM, ZIRKUSZELTE UND WAGEN

halb noch träumenden, halb erstaunten Knaben. Rechts lauscht einer mit Kennerneugier auf den hinter ihm Tuschelnden.

Diese Maskerade ist ein gefährliches Spiel des bewußten Geistes, der mit unheimlicher Dämonie Menschliches entzaubert, und der hinter seiner Maske sein geflüchtetes und ausgebranntes Menschentum ebenso wenig verbirgt, wie die unteren Masken ihre Sinnlichkeit. Der Harlekin ist kein Mensch mehr. Er ist der Dämon des Maskenseins. Eine objektive Betrachtung der polaren Veranlagung des Menschen läßt uns seinen jeweiligen Zustand als Nicht-ganz-sein, als eine Art Verstellung erkennen: der Mensch ist immer Maskenträger. Darum ist nie so häufig als in unserem vom Bewußtsein gekennzeichneten Zeitalter Zirkus- und Maskenwesen künstlerisch dargestellt worden. Maske ist Ausdruck innerer Entzweiung. Diese Notwendigkeit und Voraussetzung jeder Schöpfung ist von Hofer verselbständigt worden. Sie ist vom Menschen, der sie zwar tragen muß, der sie aber durch Neuschöpfung, wenn auch nur für eine kurze Spanne Zeit, aufheben kann, gelöst worden. Das Wesen der Maskerade steht als Verkörperung sich immer neu gebärender Gegensätze vor uns. Ihre Eigenständigkeit und Losgelöstheit vom Menschen erfüllt das Bild mit latenter Gefahr.

Schon die formale Betrachtung ergibt Divergenz und Unruhe. Ständig stößt man auf ein Sowohl-als-auch. Die Spannungen und Gegensätze sind weder gelöst, noch entladen, sie sind nur haarscharf ausgewogen mit einer eigenartigen Kraft bewußter Komposition, aus der hie und da zarte Farblyrismen herausspielen. Der dunkelbraune Grund und der rosa Vorhang halten der übrigen bunten Unruhe ästhetisch das Gleichgewicht. Von der Ausgewogenheit der Formen war schon die Rede. Aber trotzdem bleibt ein unheimliches Gefühl der Erwartung. Seine Richtigkeit und die Wahrhaftigkeit der zugrunde liegenden, unbedingt zwingenden Spannungsverhältnisse hat uns die Geschichte bestätigt, die das hier eröffnete Spiel mit uns in aller Grausamkeit gespielt hat.

Kaum ein anderes Bild von Hofer lebt aus dieser Spannung von Dämonie, Bewußtsein, bewußtem Können und poetisch-geistiger Stimmung. Diese Elemente treten meist gesondert auf. Immer wieder kehren die augenlosen, maskenhaften Menschengesichter. Oft sind seine Bilder voller Poesie: die Mädchenbilder und Landschaften. In der Augsburger Ausstellung (Künstler der Ostzone, September 1947), die nur Gemälde aus der Nachkriegszeit brachte, war man erstaunt über das kaum erklärbare Nebeneinander von technischem Könen, bewußter gedanklich-malerischer Spekulation bis zur Karikatur und Leerheit und beinahe elementar aufflammender Dämonie. *R. Wankmüller-Freyh*

Dionysos-Maske (Griechenland, VI. Jahrh.), Sammlung Dr. Luschey (Heidelberg)

DIE TRADITION IM WERK VON EDGAR DEGAS

Heute, wo bei vielen, vielleicht den besten, eine ausgesprochene Sehnsucht nach Tradition, nach solidem Handwerk in der Malerei besteht, und wo anderseits manche, aus Angst eklektisch, allzu abhängig von Vorbildern zu werden, es bewußt ablehnen, sich mit der Vergangenheit intensiv zu beschäftigen, dürfte es lohnen, einen der größten der neueren Malerei auf seine Herkunft von den Vorbildern, von den Meistern, näher zu betrachten. Degas fußt mehr als seine Zeitgenossen in der Tradition, hat mehr Verbindung mit seinen Vorgängern, und heute mutet er uns vielleicht lebendiger, unmittelbarer und selbständiger an als seine Kameraden. Keiner ist weniger Eklektiker als er, er ist der Bewahrer aller großer Eigenschaften der französischen Malerei, aller Erkenntnisse, Erfahrungen, und dabei sieht sein Werk oft auf den ersten Blick wie improvisiert aus, wie mühelos und spielend entstanden, naiv gemacht, so daß ein Einblick in die Werkstatt dieses Meisters überraschend interessant ist.

In seiner Anfangszeit hat Degas viel kopiert nach alten Meistern und merkwürdigerweise nach den verschiedensten in ihren Absichten ganz entgegengesetzten Künstlern. Es gibt Kopien von ihm nach Holbein, Poussin, Lawrence und Ingres. Alle sind sie meisterhaft und ganz selbständig; sie interpretieren das Original in einer für uns sehr verständlichen, zeitgemäßen, ich möchte sagen modernen Sprache. Das Original wird uns näher gebracht, verlebendigt, ist knapper, kürzer gefaßt und das Wesentliche, bald die Zeichnung, bald die große farbige Gesamtwirkung gehoben und geistreich nacherlebt. Diese Kopien von Degas sind von unerhörtem Reiz und große Kunstwerke für sich. Wir sehen einen Meister eindringen in die Geheimnisse anderer Meister, er macht sie für sich offenbar und für andere. Degas geht bei diesen Kopien dem Bildbau seiner Vorbilder nach, bald im Malerischen, bald im nur Formalen. In jungen Jahren schon hat er damit für sich eine Kenntnis erworben um das Geheimnis, um das Handwerk der Alten, ein Gemälde logisch zu entwikkeln, logisch aufzubauen. Er wußte, wie wenig die Improvisation bedeutet, wenn ihr das Fundament, der durchgeistigte Aufbau, fehlt.

Später, als Degas sich selbst ganz gefunden und sich seine ureigensten Darstellungsgebiete, die ja allgemein bekannt sind, erobert hatte, ist ihm sein persönliches Nachschaffen der Werke anderer von großem Nutzen gewesen. Aber auch bei seinen Zeichnungen und Pastellen wendet er Hilfsmittel an, die die anderen Impressionisten nicht kannten oder die sie negierten. Er arbeitete viel nach kleinen Modellen, die er selbst aus Wachs modellierte und die seine Erinnerung stärkten. Man weiß, daß Tintoretto seine oft unendlich kühn bewegten Figuren zuerst als kleine Tonpuppen modellierte und daran Beleuchtung und Wirkung studierte, ebenso, daß Poussin als Vorstudien für seine Gemälde kleine Figuren aus Wachs machte und sie mit nassen Leinwandfetzen behing. Diese Arbeitsweise, die uns mühsam erscheint, befolgte Degas, er ist darin diesen alten Meistern verbunden; da er viele seiner größeren Gemälde nur nach der Vorstellung oder kleinen Naturstudien schuf, verfolgte er damit den Zweck, möglichst ein Kopieren der Natur zu vermeiden, nicht dem Realismus zu verfallen und zu sehr in nichtigen Details zu brillieren.

E. DEGAS, ORCHESTER

Durch dieses Arbeiten nach den von ihm modellierten Figürchen erreichte er von selbst eine große Synthese, eine Vereinfachung. Ich möchte hier den Vergleich anbringen, wieviel mehr das arme Kind von seiner Puppe hat, die nur aus einem mit Lumpen umwickelten Stück Holz besteht und die es in seiner Phantasie als eine wunderbare Puppe empfindet, im Gegensatz zu den übermäßig geschmückten und bemalten Porzellanpuppen des reichen Kindes.

Später, in seinen letzten Arbeitsjahren, hat Degas diese Wachsfiguren, die er früher nur als Hilfsmittel für seine Gemälde herstellte, als Selbstzweck gemacht, da er wegen eines Augenleidens die Malerei aufgeben mußte, und so jene herrlichen Figuren geschaffen, die man in letzter Zeit in Ausstellungen bewundern konnte, die zu den anregendsten und genialsten Kleinplastiken des Jahrhunderts gehören.

Merkwürdig kompliziert ging der Meister bei seinen großen Kohlezeichnungen vor und bei seinen umfangreicheren Pastellen. Er pauste unzähligemale die gleiche Figur durch auf Pauspapier, veränderte und korrigierte auf der Pause Bewegung und Linie, bis er das Richtige gefunden; oft wurde aus einer anfangs kleinen Figur durch das Umzeichnen des Umrisses eine immer größere. Die Figur gewann an Stil und Ausdruck und eine natürliche Monumentalität, die sein Geheimnis ist, wurde damit erreicht. Dieses oftmalige redessiner war dann die lange Arbeit, die er auf ein Pastell, eine große Zeichnung in Kohle verwandte. Bekannt ist der Ausspruch Degas: „Was wären wir ohne das Pauspapier." Als ein Bekannter von mir einmal den Meister fragte, wie er sich eine Zeichenschule denke, sagte er: „Sie muß zwei Stockwerke haben, im ersten Stock wird nach der Natur gezeichnet, im zweiten Stock wird das unten gezeichnete Modell noch einmal auswendig gezeichnet."

Die große Bewunderung und Liebe von Degas war Ingres. Er sammelte ihn mit Leidenschaft. Degas erkannte das Wesentliche in Ingres, sein großes Gefühl für Rhythmus, für Linienschönheit. Damit fand er über Ingres zur Linienschönheit und Kühnheit der Rhythmen der Alten zurück. Nie hat Degas die Farbe oder Malweise von Ingres kopiert. Die Oberfläche bei Ingres ist glatt, oft leblos, — die von Degas immer lebendig und vibrierend. Die Ausgeglichenheit und große Bewegtheit der Linie in den Werken von Degas ist einzig in der neueren Malerei. Diese Eigenschaften sind es vor allem, die die Werke von Degas so musikalisch machen und ihnen einen Wohlklang verleihen, der anderen modernen, direkt aus dem Leben gegriffenen Bildern fehlt.

Degas war ein Gegner des Malens in der freien Natur. Er machte seine geistreich-spöttischen Bemerkungen über die Maler an der Landstraße, ihm war Beobachtung, Vorstellung und Erinnerung alles. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von seinen Genossen und steht den alten Meistern nah in dieser Anschauung. — Er hat nie draußen gemalt. Es gibt nur ganz wenige Zeichnungen von ihm, die er bei Pferderennen skizzierte. Die scharfe Beobachtung, Erinnerung und Vorstellung waren sein Studium im Freien.

Durch sein intensives Beobachten und Sehen fand Degas Kühnheiten des Ausschnittes und der Komposition, die uns völlig neu erscheinen. Manches dabei mag er auch den Japanern abgelauscht haben; doch ist dieser Einfluß bei ihm mehr äußerlicher Art.

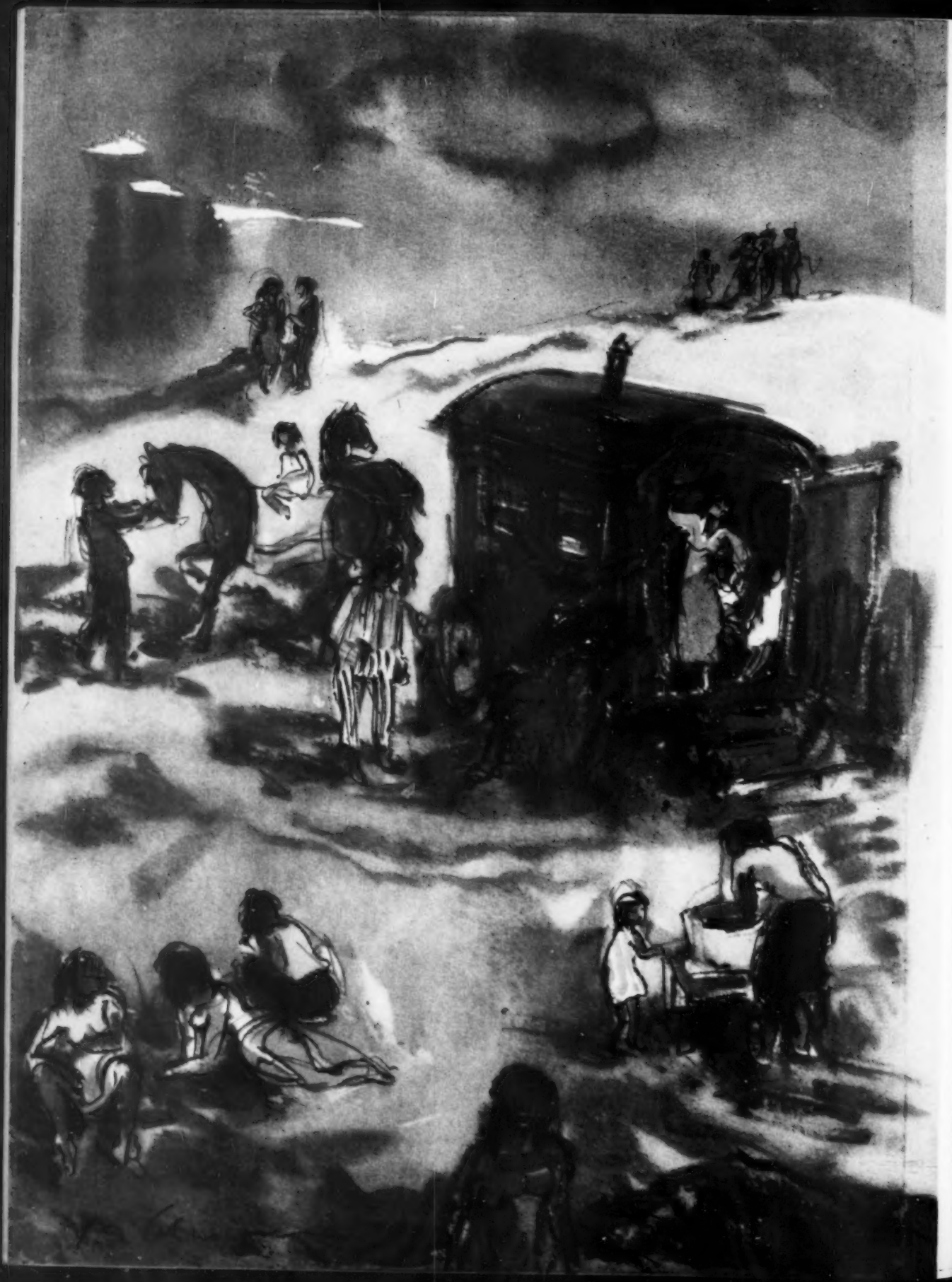
Bei Interieurs mit Figuren, wo die Raumtiefe eine Rolle spielt, konstruierte Degas den Raum mit der Reisschiene nach den Regeln der Perspektive, wie ein Architekt einen Prospekt konstruiert, ganz genau und da hinein setzte oder stellte er unendlich frei und lebendig, seine Tänzerinnen. Bei der Übermalung verschwand diese Konstruktion bis auf feine Linien, die dem eine große Raumweite und Festigkeit geben.

Die einfachsten Vorgänge auf seinen Bildern baute er auf wie ehemals ein klassisches Bild aufgebaut wurde, das Skelett seiner Werke ist nur schwer sichtbar, aber es gibt ihnen eine Größe und Haltung, worin er die meisten seiner Kameraden übertrifft; obwohl er seine Stoffe aus dem täglichen, modernen Leben nahm, erreichte er eine Zeitlosigkeit, die man bis dahin in Verbindung mit den Darstellungen aus dem Leben der Balletteusen und des Rennsportes nicht für möglich hielt.

Wir sehen, Degas gebrauchte die Hilfsmittel der alten Schule, er hat in seinen Werken viel von den Alten genommen, hat die große Tradition noch einmal für sich erlebt, hat dadurch an Kühnheit und Freiheit nichts eingebüßt, er ist von größter Selbständigkeit und Unabhängigkeit und hat durch die Kenntnis der Mittel der Alten seinen Werken eine große geistige Vertiefung verliehen, hat ihnen eine Abgeschlossenheit und Ruhe gegeben, die wir als klassisch empfinden.

Hugo Troendle

GUNTER BOHMER, ZIRKUSREITER



DER SELTSAME FALL DES MALERS LÉON BONHOMME

Seit dem Kriege wird dank der Nachforschungen des Kunstkritikers und Sammlers Camille de Rhynal das Interesse für das Werk eines Künstlers immer reger, der zu seinen Lebzeiten nichts anderes war, als einer der unzähligen Maler, die Paris bevölkerten. Nach seinem Tode geriet er vollkommen in Vergessenheit. Viele Kunsthistoriker und Kunstkritiker kannten bis vor kurzem nicht einmal seinen Namen — Léon Bonhomme.

Im Jahre 1906 schreibt der berühmte französische Schriftsteller und Kritiker Octave Mirbeau:

„Ich war hingerissen, aus den Mappen Léon Bonhommes diese Geschöpfe gleiten zu sehen, diese Geschöpfe von Meisterhand hingeworfen, mit dumpfen und prächtigen Farben von einer gleichzeitig bizarren und nüchternen Harmonie geschmückt. Ich bewunderte diese Skizzen, bald leicht wie Bleistiftzeichnungen aus dem achtzehnten Jahrhundert, bald dumpf und aufrührerisch. Diese Silhouetten von Freuden-Mädchen heben sich von den ins Graue spielenden und violetten Hintergründen wie Flammen ab ..."

Sie nehmen im Rahmen seines Gesamtwerkes den größten Platz ein. Sie sind auch das Wesentliche, — Spitzenleistungen, die Bonhomme jetzt — über zwanzig Jahre nach seinem Tode — den gebührenden Platz in der ersten Reihe der großen Meister moderner französischer Malerei geben werden.

Léon Bonhomme wurde 1870 in einem Hause, das

Max Schwimmer, Zirkuswagen

den Namen „à la Grace de Dieu" führte, in Faubourg du Temple, in Paris geboren. Es wird behauptet, er habe unter der Kommune in einem Keller das Licht der Welt erblickt. Jedenfalls entstammt er einer Familie der Pariser grande bourgeoisie. Ein Onkel mütterlicherseits war der berühmte Archäologe Gaston Boissier, auf Lebzeiten Sekretär der Académie Française.

Mit fünfzehn Jahren schickte ihn sein Vater in den Lyzée Henri IV., eine der ältesten und besten höheren Lehranstalten Frankreichs. Schon damals entwikkelte er eine große Leidenschaft für das Zeichnen.

1890 beginnt er an der Ecole des Beaux Arts bei Henner zu studieren. Er fällt durch leichte Auffassung und eine sehr geschickte Hand auf. Dadurch gerät er zunächst ganz unter den Einfluß seines Lehrers. Henner läßt seine Modelle im Winter im ungeheizten Atelier, die Füße in eisgefüllten Sektkühlern, sitzen, um bei ihnen den bläulichen und grünlichen, leichenhaften Schimmer der Haut zu erhalten, der seinen Aktbildern eigen ist. Aber Bonhomme, damals schon sehr eigenwillig, findet bald keinen Gefallen an seinen Aktstudien in der Hennerschen Manier. Er hört von Gustave Moreau, der ein wahrer Poet der Farbe sein soll. Er wird sein Schüler; zu seinen Mitschülern gehören Henri Matisse, Georges Rouault, Charles Guerin, Camouin, Marquet und Paul Seguin-Bertault.

Seguin-Bertault hat in dieser Zeit ein Porträt Bonhommes gemalt. Im Laufe einer Unterhaltung erzählte er Camille de Rhynal, Bonhomme sei als Kunststudent ein sehr lieber, lustiger Bursche und sein „meilleur copain", sein bester Freund, gewesen.

Henri Matisse sagt über seinen Mitschüler Léon Bonhomme zu de Rhynal:

„Er glänzte durch seinen Witz und brachte uns oft zum Lachen. Ständig stritt und diskutierte er. Ein wahrer Kampfhahn war dieser Bonhomme. Obgleich klein von Gestalt, fürchtete er sich keineswegs, mit Größeren, Stärkeren anzubinden."

Gustave Moreau gerät über Bonhommes Gemälde „Die Pilger von Emmaus" (Les pelerins d'Emaus) in Begeisterung. Es ist in anderer Hinsicht als Rouaults „Jesus vor den Schriftgelehrten" (Jesus devant les docteurs) aus der gleichen Zeit interessant.

1896 stellt der junge Maler im Salon ein Porträt seiner Mutter aus, zu dem der prominente Kritiker Roger Marx ihn beglückwünscht. Dieses Bild ist schön, doch recht traditionell. Es läßt noch nicht den späteren Meister ahnen.

Trotz dieser Erfolge gelingt es Bonhomme nicht, seine Gemälde zu verkaufen. Er und Matisse fertigen, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, im Louvre Kopien alter Meister an, die sie verhältnismäßig leicht absetzen. Es existieren aus dieser Epoche noch je ein „Balthasar" nach Castiglioni von Matisse und Bonhomme. Bonhomme bewundert besonders Michelangelo und Chardin, in dessen Kabinett er Monate mit Kopieren zubringt.

An Staffeleibildern kennt man von Bonhomme aus diesen und späteren Jahren folgende Werke: „Innenraum der Basilika von Saint Denis", „Kirche aus dem 13. Jahrhundert in Begu-le-Guerry (Ain)", „Unterholz bei Moitiébart", „Tränke in Epinay-sur-Seine", ein ausgezeichnetes Porträt seines Vaters, die Porträts von Frau Hammard, des Herrn Mangin, der Komtesse de Sannois, „Wald von Fontainebleau", verschiedene Stilleben und mehrere Frauenbildnisse, von denen einige der besten, z. B. eine Balleteuse und eine Negerin sich in der Sammlung Camille de Rhynals befinden.

Nach diesen Staffeleibildern, unter denen mehrere einen recht bemerkenswerten Rang erreichen, könnte man über Bonhomme nur das Urteil fällen: Ein hochbegabter Maler unter anderen begabten Malern.

Seine künstlerische Größe, seine ihm eigene Handschrift, obgleich zunächst nicht ganz frei von Einflüssen Gustave Moreaus und Toulouse-Lautrecs, mit dem er die Vorliebe für die gleichen Milieus teilt, entwickelt sich ganz plötzlich gegen 1900.

In diesen Jahren geht mit Bonhomme eine große Verwandlung vor sich, die wohl für sein Schaffen richtunggebend ist.

Die Komtesse de S... schätzt ihn sehr als hervorragenden Pianisten. Er wird ihr Geliebter. Aber während Bonhomme zu der Komtesse eine große, wahre Liebe fühlt, die erste große Liebe seines Lebens, ist der junge Künstler für die Aristokratin, die umworbene Dame von Welt, nur ein Spielzeug ihrer Laune.

Bonhomme verliert den Glauben an die Liebe. Er schließt sich von der bürgerlichen Welt ab und wird unzugänglich. Wie Toulouse-Lautrec zieht es ihn zu den „filles".

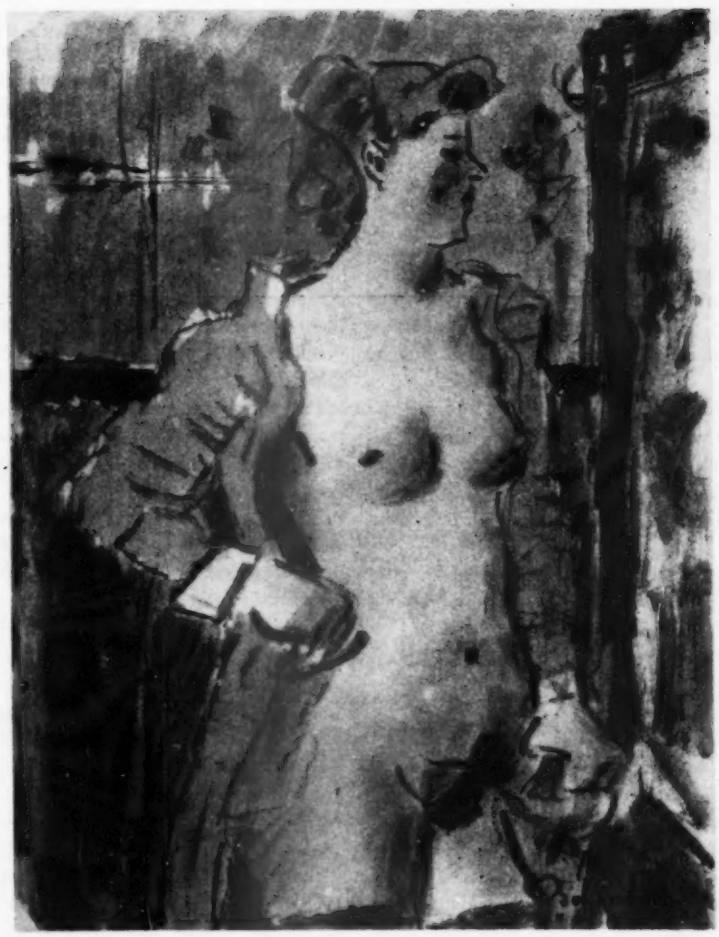
Bonhomme ist keineswegs ein häßlicher Mann oder gar ein Monstrum wie der zwergige Krüppel Tou-

LEON BONHOMME, DER CLOWN

louse-Lautrec. Im Gegenteil. Er hat ein rassig geschnittenes Gesicht und bewahrt bis an sein Lebensende eine schlanke, geschmeidige Gestalt.
In der künstlichen Welt des Zirkus, in der Atmosphäre der Tingel-Tangel, im gedämpften Licht der Freudenhäuser lebt er auf. Hier findet er seine Motive und Modelle. Hier entstehen diese Visionen, man möchte fast sagen, Halluzinationen, die im Fieber des Schaffens mit traumhaften, unheimlich schillernden und glühenden Farben, mit rasendem Pinsel aufs Papier gedichtet, den Künstler verraten.
Vollkommen zurückgezogen lebt Léon Bonhomme in seinem Atelier Rue Lafayette 124, über dem Atelier des bekannten Photographen Petit. Niemand hat bei ihm regelmäßig Zutritt, mit Ausnahme seines ehemaligen Studienkameraden, Georges Rouault, der heute Weltruf genießt.
André Warnod, Kunstkritiker des „Figaro", schreibt im Winter 1942 über Bonhomme:
„Jede seiner Seiten ist voll, es ist eine Farbensymphonie, die mitunter an gewisse Emaille erinnert.
Die Personen, die Bonhomme malt, sind schmerzlich bis zum Gefoltertsein. Es sind Freudenmädchen, es sind Clowns, besonders Freudenmädchen, karrikatural und tragisch, auch Richter, grausame Hampelmänner.
Er behandelt dieselben Objekte wie Rouault. Sie haben, einer wie der andere, die gleichen Modelle und drücken benachbarte Gefühle aus."
Florian Fels geht in seinem Aufsatz vom 21. Mai 1942 weiter als Warnod:
„Seit seinem jüngsten Alter war er ein vom Zeichnen Besessener. Immer von seinem Werk unbefriedigt, verbarg er es allen, einen Kameraden ausgenommen, Georges Rouault, der gegen 1904 scheinbar sich daran inspiriert hat. Bonhomme ist freiwillig im Dunkeln geblieben . . ."

*

Nach seinem Liebesabenteuer mit der Komtesse de S . . . ist Bonhomme fertig mit der bürgerlichen Welt und besonders mit ihren Frauen. Es gibt nur noch eine einzige Frau, die er liebt und verehrt, das ist seine Mutter. Sie ist von Paris nach Saint-Denis bei Paris verzogen. Um ihr nahe sein zu können, bewirbt er sich um den Posten des Zeichenlehrers an der Gemeindeschule dieses Ortes, den er auch erhält.
„Ich könnte nur zwei Frauen glücklich machen", erklärt er. „Da ich weiß, ich würde immer meiner Mutter Recht geben, selbst wenn sie Unrecht hätte, so ziehe ich vor, nicht das Experiment zu wagen, einen ehelichen Herd zu begründen."
Zeichenlehrer in Saint-Denis! Welch demütige Beschäftigung für einen großen Künstler! Aber es ist nicht anzunehmen, daß er unter dieser Tätigkeit, mit der er sein tägliches Brot verdiente, litt. Es scheint, daß die Abgeschlossenheit in dem Städtchen Saint-Denis seine Besessenheit, seine Raserei des Schaffens steigert. Jedes Blatt, manchmal sind es aus Schulheften gerissene Seiten, zeugt dafür.
Mit der Wut des Schaffens steigert sich gleichzeitig seine Menschenfeindschaft. Umso mehr liebt er Katzen. Alle herrenlosen Katzen finden bei ihm und seiner Mutter Unterkunft und Nahrung. Es wimmelt von Katzen in ihrer Wohnung.
Seine ehemaligen Kameraden und Kollegen fürchten, ihn in Saint-Denis aufzusuchen.
Eines Tages führt Vollard dennoch den Kunsthändler Marcel Bernheim zu ihm. Bernheim bittet Bonhomme, ihm etwas zu zeigen, was er noch niemand gezeigt hat. Bonhomme läßt sein Beinkleid herunter und zeigt dem Kunsthändler seinen Allerwertesten.
Ein belgischer Kunstsammler, der sich durch die Geschichten über Bonhommes Unnahbarkeit nicht abschrecken lassen will, dringt bei ihm ein. Eine Landschaft gefällt ihm, nur findet er eine Ecke recht leer.
„Was, Sie wollen mir erzählen, wie ich zu malen habe?" brüllt Bonhomme wütend.
Der unerschrockene Kunsthändler fährt fort:
„Malen Sie in die Ecke doch einen Karren oder eine Kuh oder ein Kalb!"
„Großartig", schreit Bonhomme. „Sie haben Recht! Ein Kalb! Jawohl, und Sie werden mir dafür Modell stehen."
Am 28. August 1924 wird Bonhomme in der Familie seiner Verwandten, der Boissiers, zum Mittagessen erwartet. Er kommt nicht. Seit Tagen ist er unsichtbar. Boissier begibt sich zu ihm. Der Maler liegt tot im Bett, plötzlich ohne Anzeichen einer Krankheit oder einer organischen Störung gestorben, wenige Monate nach seiner Mutter, deren Verlust für ihn überaus schmerzlich gewesen ist.
Sein plötzlicher Tod erscheint verdächtig. Die Autopsie der Leiche wird angeordnet. Der Gerichtsarzt entdeckt im Magen einen Knäuel von Katzenhaaren. War das die Todesursache? Ist Bonhomme daran erstickt? Man



LEON BONHOMME, AKT

kann es nicht mit Gewißheit feststellen. So bleibt sein Tod ein Rätsel, das nie gelöst werden kann.

Bonhomme und sein Werk, schon zu Lebzeiten des Künstlers nur unvollkommen bekannt, geraten in Vergessenheit.

In keinem Museum, in keiner der großen, staatlichen oder städtischen Galerien findet sich ein Bonhomme. Nach seinem Tode gehen seine Gemälde und die Mappen mit den Farbskizzen, seinen Meisterwerken, an die Familie Boissier über.

Als Frau Boissier während des Krieges ihren Haushalt in Nizza auflöst, gibt sie auch einen Teil der Bonhommes einem Möbelhändler zum Verkauf. Ein Nizzaer Sammler erwirbt sie.

Am 17. Dezember 1941 sieht Camille de Rhynal auf einer Auktion in Nizza zum ersten Mal ein Blatt von Bonhomme. Erstaunt über die Spontaneität des Pinselstriches, die außerordentliche Pracht der eigenartigen Farbenskalen, das Bizarre der Vision, die Gesamtwirkung dieses Kunstwerks eines unbekannten

Meisters, verblüfft auch über die sichtliche Affinität mit Rouault, bietet er und erwirbt das Bild für den lächerlichen Preis von 1.275 Francs.

Er forscht nach der Herkunft des Bildes und kommt so zu Frau Boissier, wo er zu seiner Begeisterung ganze Mappen herrlichster Bonhommes vorfindet. Er kauft sie alle und gelangt damit in den Besitz des größeren Teils der Werke des vergessenen Meisters.

Camille de Rhynal, Kunstkritiker und Sammler, macht es sich nun zu seiner wichtigsten Aufgabe, Leben und Werke Bonhommes zu studieren. Er interessiert prominente Kollegen, Warnod, Fels, auch Dr. Locard und andere. Es stellt sich heraus, daß nur ganz wenige Sammler, einer in Lyon, ein Kunsthändler in Paris, Bonhommes erworben haben. Keiner bringt sie auf den Markt. Jeder von ihnen ist wohl von dem Wert überzeugt, den sie in den Werken des aus der Vergessenheit auftauchenden Meisters besitzen, dessen Stern — für ihn selbst zu spät — jetzt leuchtend aufgehen muß.

In London zeigt de Rhynal einem der größten englischen Kunsthändler einen nicht namentlich gezeichneten Bonhomme.

„O, Sie haben aber einen herrlichen Rouault", ruft dieser entzückt aus.

Camille de Rhynal lacht:

„Das ist kein Rouault, sondern ein Bonhomme."

Der Kunsthändler schüttelt verwundert den Kopf:

„Bonhomme? ... Nie gehört. Täuschen Sie sich nicht? Betrachten Sie die Technik und die Farben genau! Das gibt es nur bei Rouault."

Zum Beweis holt er einen Rouault aus seinem Besitz.

„Nehmen Sie den Rouault aus dem Rahmen!" sagt de Rhynal, „und sehen Sie sich die Rückseite Ihres Rouault und meines Bonhomme an!"

Nun verrät er ihm, daß er ein Geheimnis der Technik der beiden Meister kennt, wodurch sie den Effekt der ‚dumpfen und prächtigen Farben", wie Mirbeau sagt, erhalten, diese Farben, die laut Warnods Urteil an „gewisse Emaille" erinnern, ein Effekt, der durchaus kennzeichnend für ihre Malerei ist. Beide präparieren auf gleiche Weise das Papier, den Malgrund, mit Benzin und benutzen es auch als Malmittel für ihre Ölfarben.

Typisch für Bonhomme ist, daß er oft die Ölfarbe durch anderes Material ergänzt, um einem Bild die gewünschte Wirkung zu verleihen, um einen bestimmten Effekt zu erreichen, um einen Akzent aufzusetzen. Jedes, oft ganz ungewöhnliches Material ist ihm recht, neben Pastell, Blei- und Farbstiften, Tinte, auch Augen- und Lippenschminke, ja selbst Zigarettenasche.

Hat Léon Bonhomme Georges Rouault inspiriert, oder, was bisher meines Wissens nach nicht behauptet wurde, Rouault seinen Studienkameraden Bonhomme? Haben beide vielleicht gemeinsame Forschungen und Versuche unternommen?

Ich glaube, die Beantwortung dieser Frage hat nur einen platonischen, einen rein kunsthistorischen Wert. Die Meisterschaft Bonhommes besteht, die Rouaults ebenfalls.

Im Juni 1947 wurden bei der Retrospektiv-Ausstellung der Galerie de la Licorne in Paris „Gustave Moreau und seine Schüler" auch Werke von Bonhomme gezeigt. Bei dieser Gelegenheit schrieb André Warnod als Verehrer Bonhommes im „Figaro":

„... et ce Léon Bonhomme, ce malchaneux qu'on réhabilitera sans doute un jour."

Ist Bonhomme nicht allein schon durch dieses Zeugnis eines André Warnod rehabilitiert?

Aber leider wird ein Künstler immer erst dann als „rehabilitiert", als wirklich großer Meister betrachtet, wenn die Preise für seine Werke in schwindelnde Höhe getrieben werden.

Für Bonhommes bietet man bereits beträchtliche Preise; aber keiner der glücklichen Besitzer will verkaufen.

Alexandre Alexandre, Paris

Felix Riemkasten

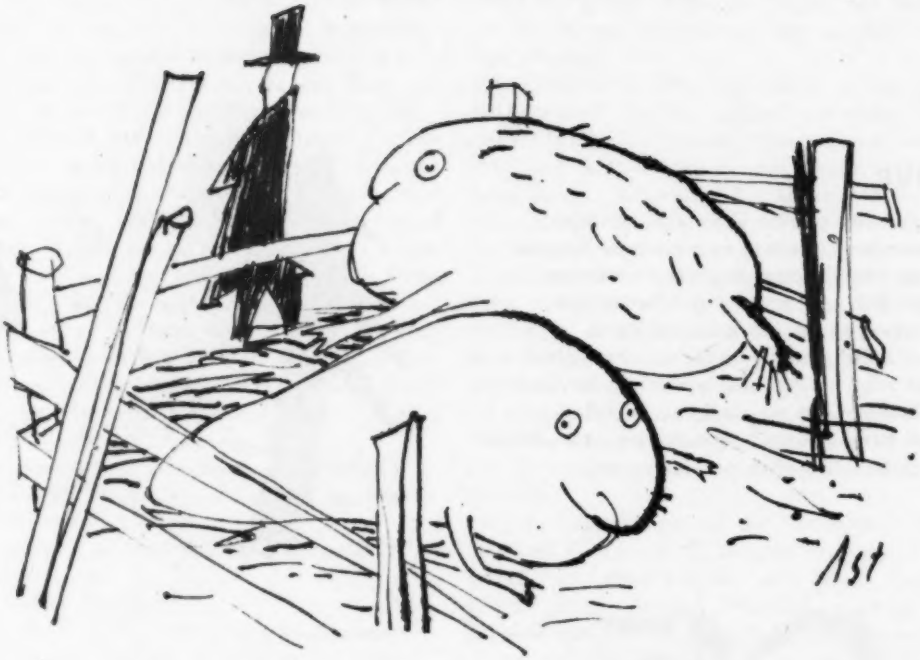
DREI PALMSTRÖMTIERE

AGENUH

Palmström hat private Tiere sich erfunden
zum besonderen Umgang in besonderen Stunden.
Von dem *Agenuh* ersann er gleich ein Pärchen,
sieht wie Reh aus, braun mit Silberhärchen
und ist etwas so sehr unanrührbar Zartes —
niemand außer ihm, das weiß er schon, gewahrt es,
Selbst er selbst erlaubt sich nur selten das Genießen,
sie im bloßen Geist vorsichtig zu begrüßen,
denn bei zuviel Anbeguck, womöglich gar mit „Zweck",
werden diese Tiere scheu und laufen weg.

KOKADONUS

Dieses sind die *Kokadonus-Vögel,*
die sich Palmström ebenfalls erfand.
Diese wirken wie ganz rohe Flegel,
wirken wie aus einem anderen Land.
Wenn man ihnen Futter reicht — sie sind imstande,
und sie beißen in die Hand, ganz ohne Scham,
ein Beweis, daß nur aus gänzlich fremdem Lande
so ein Vogel hier zu unsern Küsten kam.
— Müssen dort wohl sehr gehungert haben,
waren nie gewöhnt an freundlich liebe Gaben.
— Palmström sagt, man muß es doch versuchen,
nicht nur immer alles gleich verfluchen,
und so füttert er sie jetzt sogar mit Kuchen!



GRAMUMSCHICK

Noch ein Tier, sehr wüst und dick,
führt den Namen *Gramumschick*,
wühlt und grunzt umher im Stalle,
denn da hält er es, es darf nicht raus.
Manchmal denkt er fast, die Menschen alle
sehen ähnlich wie die Gramumschicke aus,
doch auch dieses Denken hält er streng gebunden
und erlaubt sich nie davon zuviel,
denn er zählt es zu dem Ungesunden,
und das Ungesunde ist kein Ziel.
Nur zuweilen sieht er sich das Viehzeug an,
da auch Böses gut ist, weil es mahnen kann.

FRANZ KAISER, ARTISTEN

DAS PLAKAT ALS KUNSTWERK

EIN BEITRAG ZUM SCHAFFEN RICHARD LINDNERS

Nicht lange vor dem Kriege fand man eines Morgens auf den Londoner Untergrundbahnhöfen in der Flut der Reklameanschläge vier Plakate einer Klavierfirma. Es waren eigentlich vier Bilder in glatten, farbigen Rahmen, die in kleinen diskreten Buchstaben die lakonische Unterschrift trugen „Pianos by Barnes".

Die sonst so kühlen Engländer blieben bewundernd davor stehen, schmunzelten, lächelten, lachten, verpaßten ihre Züge. Die Kunstkenner unter ihnen lächelten auch, aber sie betrachteten gleichzeitig prüfend die vier Plakate, so wie es Kunstkenner eben tun, wenn sie unverhofft auf das Werk eines unbekannten Meisters stoßen. Sie entzifferten die Signatur des Künstlers, Richard Lindner, in London bis dahin unbekannt, in Paris unbekannt, in New York unbekannt, in München stadtbekannt.

An diesem Morgen wie an anderen ging wahrscheinlich Richard Lindner, von seinem Erfolg nichts ahnend, mit der Markttasche durch die Rue de la Glacière in Paris, um Fleisch, Gemüse und Käse für das Mittagessen einzukaufen. Vielleicht lag er auch wie oft faul auf dem Divan in seinem Atelier im Hotel des Terrasses und las einen der Romane Strindbergs, die er sehr liebt.

Die Klavierfirma Barnes erhielt Tausende von Briefen aus dem Publikum mit Bitten um Zusendung der Plakate Lindners, um diese eingerahmt als künstlerischen Zimmerschmuck zu verwenden, unzählige Anfragen von Kunstfreunden und Kunstkennern, die durch die Plakate ihre Sammlungen bereichern wollten. Worin lag der außerordentliche Erfolg der Plakate? Wer ist dieser Lindner, dessen Plakate in London zu einer Sensation, zum Tagesgespräch werden?

Ich will hier ganz kurz seine Geschichte erzählen:

Lindner wurde 1901 in Hamburg geboren. Von Hamburg blieb ihm jedoch nichts als sein Aussehen. Mit einer Mauerfreese um Kinn und Wangen würde er sehr gut den Typ eines Fischers der Jahrhundertwende abgeben, — übrigens mit einem Barett auf der stattlichen Glatze einen Doppelgänger Richard Wagners, er ist sehr musikalisch, und mit einem spitzen Hütchen eines Clowns, an Witz und Humor mangelt es ihm durchaus nicht. Er stammt aus einer bürgerlichen Familie, in der allerdings die künstlerischen Außenseiter nicht fehlen. Seine leider sehr früh verstorbene Schwester war eine ausgezeichnete Opernsängerin, ein Onkel ein bekannter Gesangs- und Tanzhumorist, der seine Nummern selbst komponierte. Sehr früh kommt er nach Süddeutschland. Auf dem Gymnasium glänzt er keineswegs, sodaß ihn Papa Lindner als Lehrling in eine Eisenhandlung steckt. Das ist keineswegs nach Richards Geschmack. Er beginnt, Musik zu studieren, gibt sogar als Pianist ein erfolgreiches Konzert, wendet sich aber dann der Malerei zu. Er studiert in München und Berlin. Sehr begabt und genau so eigenwillig, verläßt er sich nicht sehr auf die Führung seiner Lehrer. Eines Tages erhält er eine Berufung als künstlerischer Leiter des Münchner Verlages Knorr und Hirth und der Münchner Illustrierten. Er nimmt an, um endlich sein Leben zu verdienen. In seiner an sich interessanten Stellung verzeichnet er bedeutende Erfolge; aber sie ist zweifelsohne eine Ablenkung von dem ihm vorgezeichneten Wege als freischaffender Künstler, eine zeitraubende, seine Entfaltung hemmende und begrenzende Tätigkeit. Lindners Platz ist in s e i n e m Atelier und nicht im Büro eines kommerziellen Verlages. Obgleich von ihm entworfene Plakate, Inserate und Broschüren noch die Spuren einer Schulschrift, einer meisterhaften Schulschrift zeigen, stehen sie bereits hoch über dem Durchschnitt und überragen künstlerisch die handwerklich kunstgewerblichen Arbeiten seiner meisten Kollegen von Ruf. Sie glänzen durch Originalität und Witz des Einfalls, durch ihre künstlerische Konzeption und verraten den zukünftigen Meister.

1933 verläßt Lindner München, man sollte vielleicht besser sagen Schwabing, und geht nach Paris.

Richard Lindner, Plakat

Er erlebt Paris. Das versetzt in Verwirrung, in Entzücken, in Rausch. Welch künstlerisch Schaffender entgeht dem Zauber dieser Stadt? Welcher Maler, nach Paris kommend, verbrennt nicht, was er gestern noch angebetet hatte? Welcher Künstler erlebt hier nicht eine verfeinernde Umwandlung, geradezu eine Neugeburt? Ist nicht der Pariser Meister Pascin, ein gebürtiger Balkanese, ebenfalls nach längerer Zeit Paris gegen München vertauschend, ein spezifisches Beispiel dafür? Und der Gigant, der geniale Vincent van Gogh, der Holland verlassend, durch Paris in die Provence zog? Man vergleiche Pascins und van Goghs Werke, die früheren mit den in Frankreich entstandenen.

Auch Lindner erleidet die Metamorphose der Ecole de Paris. Er leidet. Wie ein Kind beginnt der Künstler Lindner noch einmal laufen zu lernen, er tastet hin und her, unsicher, langsam vorwärts, zweifelnd, ob er auch auf dem richtigen Wege sei.

Er durchstreift Paris, jahrelang, hingerissen und erschüttert von dem Zauber der Stadt, er entdeckt sie jeden Tag aufs neue. Oft ist er im Louvre. Keine interessante Kunstausstellung versäumt er. Und es gibt deren viele im Laufe des Jahres.

Abends sitzt er hin und wieder im „Dome", dem Künstlercafé auf dem Montparnasse. Er ist ein amüsanter Gesellschafter, geistsprühend. Aber in seinen Witzen und Anekdoten spürt man oft eine leise Selbstironie. Vor all dem Großen, was es in der Pariser Kunst zu sehen gibt, fühlt er sich klein.

Er sieht viel, er liest viel, er malt wenig. Seine Freunde sagen, er sei faul, er arbeite nicht. Das ist falsch. Das Pariser Erlebnis zu zwingen, ist für einen wirklichen Künstler eine gigantische Arbeit.

Eines Tages bestellt ihn ein Druckereibesitzer und verspricht ihm viel Arbeit. Als erstes sei nach einem Photoporträt die Neujahrsglückwunschkarte für einen sehr reichen Mann zu entwerfen. Lindner betrachtet das Photo. Dann erwidert er: „Wenn ich sein Porträt so zeichnen darf, wie ich ihn sehe, dann nehme ich an." Der Drucker verzichtete.

Das ist Lindner. Keine Konzessionen. Er führt eine künstlerische Vision aus, genau, gewissenhaft. Davon läßt er sich nicht abbringen.

Er malt wenig; aber er malt. Besonders das Ende des vorigen Jahrhunderts und der Beginn des jetzigen inspirieren ihn, ihre schillernde, schimmernde Verwesung. Mit jeder Fiber fühlt er den Untergang, den gewaltigen Umbruch. Viel Scherz ist in seinen Bildern, viel Ironie, noch mehr Satire und eine große Portion tiefere Bedeutung.

Neben einem gestreiften Vorhang im Zwielicht eine altmodische Petroleumlampe, — das Hinsterben einer ganzen Welt spiegelt sich in diesem Bild.

Eine vollbusige Soubrette in einem Tingeltangel, aufgeputzt wie ein Zirkuspferd, — Glanz und Elend einer hinsiechenden Epoche.

Eines seiner letzten Pariser Bilder, vielleicht das letzte, „Frühling 1939", mit Farben gemalt, die an die blassen, kitschigen Töne künstlicher Totenkränze erinnern: Ein junges verliebtes Paar, schüchtern, verlegen, fast noch Kinder, im Café „La Closerie des Lilas". Durchs Fenster sieht man Häuser, grell angeleuchtet durch das gespenstig fahle Licht des nahenden Unwetters.

Lindner mißt all diesen und anderen Bildern keine überragende Bedeutung bei. Er ahnt nicht, daß seine meisterhafte Schulschrift zur prägnanten Handschrift des Künstlers von überragender Bedeutung geworden ist. Lindner glaubt noch zu tasten, auf unsicheren Pfaden. Er hat längst festen Boden unter den Füßen. Der Zufall führt ihm den Leiter einer englischen Werbeagentur ins Atelier. Dieser betrachtet seine Bilder. Eines begeistert ihn.

„Das möchte ich für ein Plakat haben", sagt er. Lindner wird fast böse. „Das ist ein Bild und kein Plakat", erwidert er gereizt.

Schließlich gelingt es dem charmanten Engländer, Lindner zu überreden, noch drei Bilder gleicher Art für ihn zu malen. Es sind vier Szenen einer musikalischen Abendunterhaltung um die Jahrhundertwende, spießbürgerliche Szenen aus der Glanzzeit des Plüschsofas, z. B.: Zwei bärtige Herren im Frack, eitel, mit temperamentvollen Gesten ein Duett vortragend, ergötzen sich sichtlich am Klange ihrer eigenen Stimme und singen wahrscheinlich ebenso laut wie falsch. — Ein sonst wohl prüder, Würde und Distinktion atmender Herr, in einen Frack gezwängt, entfesselt in einem verwegenen Tanz seine lodernde, im Alltag unterdrückte Leidenschaft für seine Partnerin.

Das sind die Plakate, Lindnersche Meisterwerke der Malerei, die London in Begeisterung versetzten.

1940 ging Lindner nach New York. Er ertrug nicht die Hakenkreuzflagge über Frankreich.

Er ist nun in New York ein bekannter, hoch geschätzter Maler, dessen Ansehen täglich steigt, Mitarbeiter

RICHARD LINDNER, PLAKAT

von Harpers und anderen großen Zeitschriften. Seine Illustrationen von Luxusausgaben E. T. A. Hoffmanns und Flauberts haben seinen künstlerischen Ruf in Amerika begründet. Zur Zeit illustriert er Longfellow.

Nächstes Jahr will er nach Paris zu Besuch kommen. Das war vorauszusehen. Es wird nicht das letzte Mal sein. Ein Künstler, der durch die Ecole de Paris gegangen ist, wird, wohin er auch einmal weiterwandern möge, Pariser von Nationalität. Diese Nationalität haftet fest. Sie wird in kein Paßbuch eingetragen. Sie selbst graviert sich ins Herz.

Sie alle haben sie besessen, der Italiener Modigliani, der Holländer van Gogh, der Russe Soutine, der Bulgare Pascin. Sie sind damit in die Ewigkeit eingegangen und der geniale Pablo Picasso, Spanier, wird es eines Tages auch tun.

Wie ist nun der sensationelle Erfolg der Plakate Richard Lindners in London zu erklären?

Man hört immer wieder, die breite Masse zöge den

Kitsch der Kunst vor. Das ist gänzlich falsch. Wohl steht sie zumeist verständnislos den Werken der Gegenwart avantgardistisch vorauseilender Künstler gegenüber; aber sie schätzt das einmal Errungene. Sie vermag nicht Kunskritik zu üben, jedoch weiß sie instinktiv das Hochwertige, Dauernde, vom Platten, Vergänglichen zu scheiden.

Offenbachs „Schöne Helena" und „Orpheus in der Unterwelt", Johann Strauß' „Fledermaus" siegen immer wieder über die jeweiligen ephemeren „Schlageroperetten" à la „Puppchen, du bist mein Augenstern". Beethovens „Neunte Symphonie" und Schuberts „Unvollendete" haben vergangene Generationen erschüttert, sie erschüttern uns und werden zukünftige Generationen erschüttern.

Nehmen wir den Film, diese von der Masse am meisten geschätzte Kunstform. Hier zeigt sie am deutlichsten ihre Einstellung zur Kunst. Sie nimmt pretentiös gemachte Durchschnittsfilme gleichgültig auf oder lehnt sie sogar ab. Sie liebt handwerklich gut, künstlerisch meist anspruchslos hergestellte Possen, Kriminal- und Unterhaltungsfilme anderer Art und macht sie oft durch starken Besuch zu „großen Geschäften". Aber ihre Begeisterung, ihre Ovationen gelten den Kunstwerken eines Chaplin, eines René Clair, eines Lubitsch, eines Renoir, eines Eisenstein, eines Pudowkin. Vom „Stolz der dritten Kompanie" spricht niemand mehr, wohl aber von „Goldrausch", von „Der großen Illusion", von „Unter den Dächern von Paris" und vom „Panzerkreuzer Potemkin".

Im Amsterdamer Rijksmuseum fand ich oft ganz einfache Menschen in den Anblick von Rembrandts „Nachtwache" versunken. Ich sah auch deutsche Soldaten ergriffen vor den ehrwürdigen Kathedralen Frankreichs, vor diesen uralten Kunstwerken.

Was ist ein Kunstwerk?

Ein Kunstwerk ist nie bedingt durch das „Was", durch das Sujet, das Thema oder Motiv, sondern immer durch das „Wie", durch die Form.

Ein Kunstwerk entsteht mithin, wenn ein Künstler seine persönliche Vision eines Sujets, Themas oder Motivs, mittels Musik, Worten, Farben oder eines anderen Ausdrucksmittels in eine künstlerische Form bringt.

Das besagt an sich noch wenig; denn Künstler und künstlerische Form sind an sich recht dehnbare Begriffe. Ich glaube, eine Untersuchung nach den Regeln der Ästhetik würde uns im Rahmen dieses Aufsatzes zu keiner befriedigenden Lösung führen. Gehen wir deshalb einen anderen, einfacheren Weg.

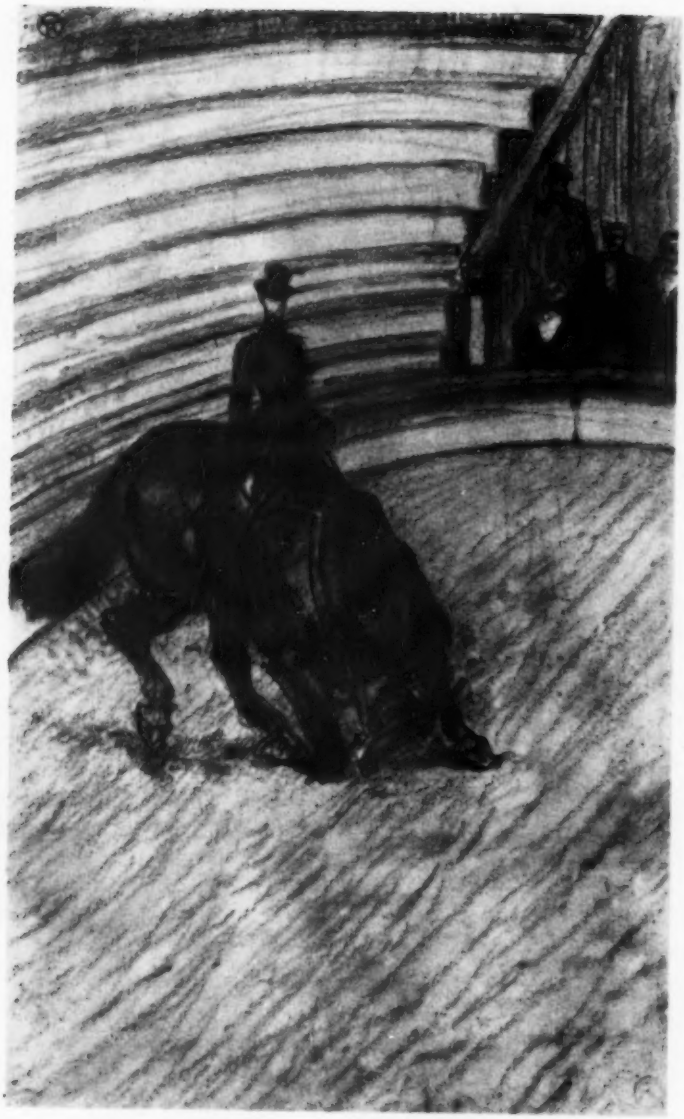
Suchen wir einmal den Generalnenner zu finden, der allgemein unbestrittenen Kunstwerken eigen ist, Goethes „Faust", Rembrandts „Nachtwache", Beethovens „Neunte Symphonie", Tolstois „Krieg und Frieden", dem Isenheimer Altar, Rodins „Bürger von Calais", dem Dom von Naumburg, der Venus von Milo. Dann kommen wir zu folgender Erkenntnis: Ein Kunstwerk ist die Schöpfung eines Künstlers, deren Wirkung die Oberfläche unseres geistigen Empfindens nicht nur streift, also uns nicht nur eine flüchtige Sensation, ein vorübergehendes Vergnügen vermittelt, sondern die Oberfläche unseres geistigen Empfindens durchdringt, tief in dieses eindringt, unser Innerstes ergreift, erschüttert, aufwühlt, gleich im Heiteren oder Dramatischen, uns einen nachhaltigen Genuß verschafft, in uns jedesmal schon durch die Erinnerung allein neue Schwingungen erzeugt, die uns immer wieder in eine Gemütsbewegung der Freude, des ästhetischen Vergnügens, der künstlerischen Genießens versetzen.

Das war der Erfolg von Lindners vier Plakaten. Sie sind Kunstwerke. Hierin wurzelt ihre außergewöhnliche, den Effekt kunstgewerblicher Plakate, selbst vorzüglicher, weit übersteigende Wirksamkeit. Muß ein gutes Plakat ein Kunstwerk sein? Die Frage ist eigentlich mit dem letzten Satz des vorigen Absatzes beantwortet.

Ein Plakat ist ein Werbemittel, um das Publikum oder einen bestimmten Teil des Publikums für irgendeine Sache zu interessieren. Von einem guten, einem wirksamen Plakat verlangt man, daß es einen stark ins Auge springenden Blickfang aufweist oder als Ganzes einen solchen darstellt, um das vorübereilende Publikum anzuhalten und anzuziehen, um seine Neugier, sein Interesse für die angepriesene Sache zu fesseln. Durchbricht einmal ein Plakat, wie die Lindners, die Grenzen des Kunstgewerbes, seltenes Geschehnis, trägt es also die untrüglichen Merkmale des Kunstwerkes, das, was ich als Generalnenner bezeichnete, so ist eben seine Wirkung tiefgehend und nachhaltig. Deshalb sind Meister Richard Lindners Plakate bis heute in London unvergessen und Barnes' Klaviere auf immer untrennbar mit ihnen verbunden.

Alexandre Alexandre, Paris

Richard Lindner, Plakat



TOULOUSE-LAUTREC, LE SALUT

AUS DER BIBLIOTHEK DES KUNSTFREUNDES

TOULOUSE-LAUTREC UND DEGAS

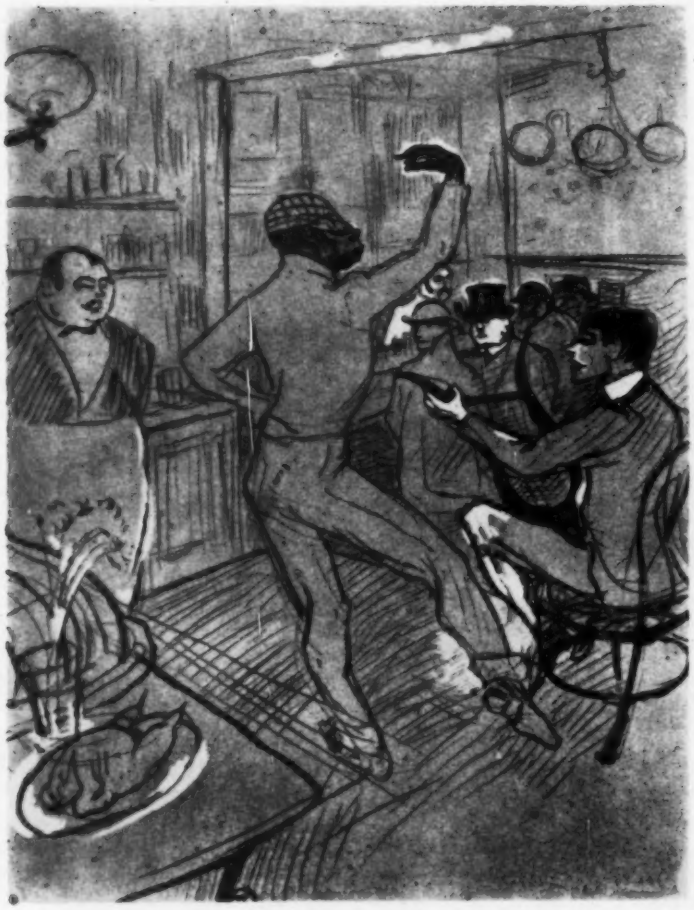
AUS: G. JEDLICKA, TOULOUSE-LAUTREC (B. CASSIERER, BERLIN 1929)

Im September 1890 bricht Théodore van Gogh, der Vertreter der Kunsthandlung Goupil am Boulevard Montmartre, unter einer Nervenlähmung zusammen, die man der Erschütterung durch den Tod seines Bruders zuschreibt; der Leiter des Hauses kommt zu Joyant und sagt ihm ungefähr, was nun folgt (und das wirft Blitzlichter auf die Zeit): „Unser Vertreter Théodore van Gogh ist gegenwärtig im Irrenhaus; ein halbverrückter Kerl, wie übrigens auch sein Bruder, der Maler. Wenn Sie Lust haben, können Sie ihn ersetzen. Er hat einen Haufen von Bildern angesammelt, Bilder von jungen Malern, die entsetzlich sind und die unser Haus entehren. Allerdings sind dort oben auch einige Bilder von Corot, Daubigny und Rousseau gewesen, aber wir haben die Werke zurückgenommen. Dann werden Sie Bilder eines Landschaftsmalers Claude Monet finden, der gegenwärtig in Amerika drüben in Mode kommt, aber er malt zu viel. Wir haben mit ihm einen Vertrag abgeschlossen, aber er überhäuft uns mit seinen Landschaften, die sich immer genau gleich wiederholen. Alles andere ist Mist; bringen Sie Ordnung in die Sache, oder wir schließen die Bude."

Joyant berichtet, was er gefunden und was er in seiner Laufbahn als Kunsthändler erlebt hat: er findet Bilder Monets von Antibes und Ansichten von der Seine bei Giverny, einige Tanzbilder von Degas, zwanzig Bilder von Ganguin, eine Reihe seiner Wandschirme aus geschnitztem Holz und eine nackte Frau aus gebranntem Ton, viele Bilder von Pissarro, ein Dutzend Bilder von Guillaumin, einen Haufen Bilder von Daumier, Bilder von Jongkind, Bildner und Lithographien von Odilon Redon, einige Bilder von Lautrec, die aus dem Nachlaß von van Gogh in die Kunsthandlung gekommen sind, und alle diese Bilder stehen und liegen herum, sind nicht gerahmt, der Preis (nur wenige hundert Francs) ist hinten aufgekreidet — niemand kauft sie.

Man kann aus der Schilderung von Joyant entnehmen, wie lebhaft man damals um künstlerische Fragen gestritten hat. Im Mai 1891 stellt man am Boulevard Montmartre 19 ein Bild von Monet aus: die Epte, die unter einem Dach von Blättern dahinfließt; die Leute scharen sich vor dem Schaufenster zusammen, lärmen und regen sich auf, machen sich lustig über das Bild; man reicht im Hauptgeschäft sogar Klagen ein, und man berichtet von dort aus, man solle das Bild so schnell als möglich zurückziehen. Am folgenden Morgen findet man auf das Schaufenster geklebt eine Parodie des Bildes, die mit Beleidigungen überschmiert ist.

Und auch die Künstler erscheinen bei Joyant; sie treffen sich dort mit den Schriftstellern, um stundenlang mit ihnen zu reden. Carrière kommt und tröstet Joyant, der etwas unsicher ist, Raffaëlli kommt und sagt dem erstaunten Anfänger: „Was können Sie tun? Haben Sie die Erlaubnis, mir für vierzig- oder fünfzigtausend Francs Bilder abzukaufen? Nein? Also können Sie gar nichts tun." Der gutmütige Camille Pissaro kommt eines Tages, sieht Albert Besnard, hebt den Zeigefinger empor und sagt: „Symbolisch, man muß symbolisch sein." Und auch Lautrec erscheint. Die beiden haben schon zwei Jahre vorher ihre Jugendbekanntschaft erneuert; von nun an macht Lautrec dem Freund fast täglich einen kurzen Besuch. Für jedes einzelne Bild, das er sieht, hat er Teilnahme, er sieht mit Joyant zusammen die Sammlung japanischer Buntdrucke an, die Duret von Japan mitgebracht hat; er beruhigt ihn darüber, daß Degas nicht mehr erscheint, und Joyant lädt ihn nun ein, auch einmal in den Sälen der Kunsthandlung auszustellen. Lautrec hat bisher noch nie eine größere Zahl seiner Bilder zugleich ausgestellt, er hat auch nicht so recht den Mut dazu; endlich tut er sich, um nicht allein zu sein, mit einem Freund zu einer Ausstellung zusammen — Charles Maurin; und so stellt er im Februar 1893 in den kleinen Sälen der Galerie am Boulevard Montmartre ungefähr dreißig Bilder aus. Er schreibt Degas einen Brief, um ihn zur Ausstellung einzuladen, und unruhig wartet er ab, bis er erscheint. Eines



TOULOUSE-LAUTREC, CHOCOLAT DANSANT

Abends so gegen 6 Uhr kommt dieser endlich, sieht die Bilder aufmerksam an und summt dabei immer irgend etwas vor sich hin, dann dreht er sich um, sagt kein Wort, geht zur Türe, steht schon auf der Treppe, die hinunterführt, ist schon einige Tritte hinuntergegangen, dann endlich kehrt er sich auf der Wendeltreppe um (man sieht ihn bis zur Brust im Rahmen der Türe auftauchen) und sagt zu Lautrec, der schüchtern und verlegen und ängstlich vor ihm steht: „Ca, Lautrec, on voit que vous êtes du bâtiment.“ (Tja, Lautrec, man sieht, daß Sie vom Bau sind.) Joyant sagt, das Gesicht des neunundzwanzigjährigen Künstlers habe plötzlich zu strahlen begonnen. Er zeigt in der Ausstellung sein Bild vom Moulin de la Galette, die Bilder von Moulin-Rouge, das Bild Les Valseuses, seine ersten Plakate, farbige und schwarze Lithographien. Sein Vater sieht sich die Ausstellung an und läßt seinem Sohne berichten, man sehe, er habe den Weg vollständig verfehlt, er solle sich Detaille zum Vorbild nehmen. Ein Onkel be-

merkt, sein Neffe könne nicht einmal Pferde zeichnen (er hat nämlich selber eine Zeitlang Pferde gezeichnet und glaubt daher in dieser Sache Kenner zu sein), und fügt hinzu, er solle seinen Namen in Ehren halten und darum die Modelle für seine Bilder anderswo als gerade auf Montmartre wählen. Lautrec nennt diesen Verwandten von nun an: l'honneur du nom.

Innerhalb weniger Jahre wird dieses Montmartre, auf dem er malt und auf dem er seine Modelle sucht, die ihn entehren, zu einem berühmten Vergnügungsort. Lautrec macht diesen Aufschwung mit. Um 1890 sind die Künstlercafés bekannt, und es gehört zum guten Ton, sie zu besuchen; sie werden dann sogar zu Fremdenorten, wie die belebten Boulevards; und mit diesem Aufschwung nimmt geheimnisvoll auch das Schaffen von Lautrec zu, und zwar gerade in dieser Welt. Tag für Tag wachsen Zeichnungen, Lithographien, Bilder unter seinen Händen hervor.

TOULOUSE-LAUTREC, FEMME SE LAVANT

EMIL PREETORIUS

GEDANKEN ZUR KUNST

Künstlerisches und denkerisches Tun sind artverschieden voneinander: jenes manifestiert sich im Einzelwerk als je und je in sich abgeschlossenes, allgültiges Gebild — dieses geht einen Weg ohne Ende, ist ein nie sich vollendender Prozeß; da wie dort aber ist der ewige Drang nach bewältigender Erkenntnis wirksam, nach einer geistigen Aneignung der Welt.

Weil sie das tiefste Geheimnis gestalteten Lebens ist, darum ist die Sichtbarkeit das unerschöpflichste Thema.

Das Kunstwerk schwebt in einer geheimnisvollen Zwischensphäre von Zeichen und Ausdruck: nur als Ausdruck wäre es Chaos, nur als Zeichen tot.

Künstlerische Form ist Grenzsetzung und Grenzlösung in einem: sie schließt ein Stück sichtbarer Welt ab und die Unendlichkeit des Seins auf.

Die Kraft des Bildnerischen läßt Form zu Gehalt, Gehalt zu Form, das Einzelne zum Allgemeinen, das Allgemeine zum Einzelnen werden.

Es ist ein seltsamer Widerspruch, daß das vollkommene Kunstwerk ebenso empfindlich ist gegen die leiseste Veränderung wie unempfindlich gegen die gröbste Verletzung: daher die Seltenheit vollendeter Kopie, daher die ungebrochene Ausdruckskraft des Torso.

Das Kunstwerk ist nicht nur als Ganzes, es ist auch in seinen Teilen Ausdruck der Lebendigkeit von Seele und Welt, von Mensch und All; sonst könnte das Bruchstück einer antiken Figur uns nicht aufs tiefste noch bewegen.

Die Macht aller Kunst wächst aus einer rätselvollen Übereinstimmung von dem, was die Form ist, und dem, was sie sagt: das gilt nicht nur für die bildende, sondern in hohem Maße auch für die Dichtkunst.

Der bekannten Behauptung, die Frage nach der Qualität sei als subjektiv und zeitbedingt untunlich, ist nicht nur entgegenzuhalten, daß es in allen Künsten aller Zeiten und Räume ein Besser und Schlechter gibt und Menschen, welche das erkennen, sondern auch, daß unsere heutige Bewußtseinslage diese Erkenntnis in besonderem Maße möglich und darum geboten macht.

Ein Kunstwerk zu verstehen ist schwer und nur wenigen gegeben; die meisten begeistern sich lieber dafür.

Wie bei jeder Entwicklung, so ist es gerade auch bei der Kunst Sache der jeweiligen Einstellung, einen Anfang als Ende und ein Ende als Anfang zu deuten.

Daß Dichtkunst und Bildkunst als die Künste der Anschauung an einen allgeläufigen Stoff gebunden und nur durch ihn hindurch zu verwirklichen sind, macht sie erst recht zum Geheimnis.

Nicht nur ein abfälliges Urteil kann anmaßend sein, ein anerkennendes auch, ja um so mehr, als es sich vermißt, dem beurteilten Werke und seinem Schöpfer vertraulich nahezukommen.

Alle Beurteilung der Kunst als Kunst läuft zuletzt notwendig auf die dem Laien so einfach ins Ohr klingende Unterscheidung hinaus von Gut oder Schlecht, von hoher, gestufter oder gar keiner Qualität: ein Ja, Ja — Nein, Nein, was darüber ist, ist vom Übel.

AUS: EMIL PREETORIUS, GEDANKEN ZUR KUNST · R. PIPER & CO VERLAG MÜNCHEN

ENDEL KÕKS, KOMÖDIANTEN

(Eesti and, 1947)

Masken *Galerie Gerd Rosen, Berlin*

HANS THIEMANN

Hans Thiemann war bis zur Schließung des Bauhauses 1933 Schüler von Klee und Kandinsky und kam zu einer eigenen Entwicklung erst als das Naziregime jeden freien Bildungsprozeß inhibierte. Er hat durchgehalten und ist heute einer derjenigen, die auf einer ernsthaft erarbeiteten Basis in Neuland vorstoßen. Dieses ist Picasso, dem Eckpfeiler des neuen Jahrhunderts, nur noch indirekt verpflichtet, den Lehrmeistern Klee und Kandinsky und den schöpferischen Surrealisten schon mehr. Was Thiemann als sein Eigentum bezeichnen kann, ist der gespannte Kontrast zwischen konstruktiver Bildfläche und hineingefabeltem Gedicht, zwischen Fragmenten einer schlüssigen Wirklichkeit und traumbildhaften Ingredienzien, zwischen Gegenstandserinnerungen und erfundenen Formen. Das gibt sogar gelegentlichen Humor. In den meisten Fällen aber eine gegenseitige Durchleuchtung der verschiedenen Ebenen unserer Existenz, der erdhaften, kosmischen und geistigen. Die Dinge stoßen sich hart im Raum, und die glasklaren Farben und Formen verhüllen die Gegensätze nicht, betonen sie eher, und bewirken oft eine winterliche Klarheit, die Feind jedes Ungefähr ist und zu restloser Formulierung zwingt.

Will Grohmann

Herbstliches Zitat

Galerie Gerd Rosen, Berlin

Der Zeichentisch

Galerie Gerd Rosen, Berlin

DER TRUNKENE NOAH

Der Dogenpalast in Venedig ist eines der Bauwerke, die der Vorstellung des gebildeten Europäers unauslöschlich eingeprägt sind. Er zählt zu dem währenden Bestand des abendländischen Kulturbewußtseins — zwar nicht als vollkommenstes Muster einer Gattung, wie z. B. die Kathedrale von Reims oder die Tempel von Pästum, sondern als ein in seiner Art einziger Ausnahmefall, der den Gesetzen und Regeln jeder Gattung widerspricht, ganz wie die Stadt selber, deren dem Meere zugekehrte Stirn er schmückt.

Die niedrigen Arkaden, auf denen das bizarre Monument ruht, scheinen mit ihren kurzen Säulen und hochgezogenen Spitzbögen an der überproportionierten, gemusterten Obermauer eher wie die Fransen eines Teppichs zu hängen, als daß sie, wie es der Logik entspräche, als tragender Sockel in Erscheinung träten. Vielleicht liegt gerade darin das Venezianische. Mit seiner phantastischen Umkehrung der geforderten Proportionen hängt schon das wirkliche Bauwerk wie ein Spiegelbild zwischen Himmel und Wasser.

Aber wieviele von den Touristen, die sich in der Bewunderung der repräsentativen Architektur gefallen, treiben ihre Schaulust bis zu den Einzelheiten des plastischen Schmuckes, die nicht weniger eigenwillig die Kapitelle der Arkadensäulen mit spukhaftem Leben überwuchern? Hier hat zwar die Photographie, wie an vielen anderen Orten der Welt, schon dankenswerte Entdeckungsarbeit geleistet. Allgemein bekannt ist aber doch nur das späteste der drei Eckreliefs geworden, das Urteil Salomonis, an der Südwestecke neben der Porta della Carta. Dieses Werk gehört bereits dem florentinischen Quattrocento an. Die Fremden, die von der andern Seite her, an den Prigioni vorbei, über den Ponte della Paglia kommen, streben meist allzu eilig dem Wunder des Markusplatzes zu und würdigen höchstens noch die berühmte Seufzerbrücke, die den Palast mit dem Gefängnis verbindet, einer kurzen Aufmerksamkeit. Den südöstlichen Eckpfeiler des alten Rats- und Gerichtspalastes streifen sie kaum mit einem flüchtigen Blick. Wie unrecht sie daran tun, zeigt unsere Photographie, die dem Zauber des Spätnachmittagslichtes eine plastische Offenbarung abzugewinnen weiß.

Mit dieser Südostecke wurde der Bau des Dogenpalastes vor 1340 begonnen, um dann erst nach langer Unterbrechung im fünfzehnten Jahrhundert wieder aufgenommen zu werden. Die Kapitellplastik dieses ältesten Bauteiles ist also ein Werk der Spätgotik, und zwar, wie Leo Planiscig nachwies, französischer Herkunft oder Schulung. Malerische Auflockerung der Form, Durchlöcherung des Volumens, tief ausgehobene Schattenhöhlen, Ecküberschneidung durch Armbeuge und Astwinkel, die ein rhythmisches Geflecht bilden, — um nur einige Merkmale des Stiles zu nennen.

Das Historische, nachdem wir es kurz zur Kenntnis nahmen, vergißt sich rasch über dem Anschauen unseres Bildausschnittes. Diese Stadt, die allen Einflüssen von außen weit offen stand, in deren Kunst sich byzantinische mit französischen, lombardische mit toskanischen Elementen überschneiden, bewahrte sich doch in fast allen Werken ihren unverwechselbaren Charakter. So möchten wir auch meinen, die Gestalt des trunkenen Noah könnte nirgends anderswo gewachsen sein als aus dem schwanken Boden und der unsicheren Flut der Lagune.

Wie kommt es, daß über dem ersten Eckstein des Hauses, das der unbeirrten nüchternen Gerechtigkeit geweiht sein sollte, ein Trunkener dargestellt ist? Die ikonographische Erklärung lautet, daß zusammen mit dem Sündenfall des ersten Menschenpaares an der anderen Ecke der Südarkade zwei für die Menschheit folgenschwere Erbsünden in Erinnerung gebracht werden sollen: die Sünde Adams und Evas gegen den Gehorsam und die Sünde des Ham gegen die Ehrfurcht (I. Mosis IX, 20—27). Die Szene in Noahs Weinberg setzt sich um die Ecke herum fort, wo allerdings nicht Ham gezeigt wird, dessen Nachkommenschaft von Noah verflucht wurde, weil er den trunkenen Vater in seiner Blöße liegend erblickt hatte, sondern die beiden andern Söhne Sem und Japhet, wie sie „mit abgewendetem Gesicht" das Gewand über die Blöße decken. Einer von ihnen kehrt sich in der eindeutigen Gebärde warnenden Hinweises dem Beschauer zu: Also ist wohl doch der Ursprung der Verfehlung in jenem Zustand des „ausgehängten

Willens", der bewußtlosen und verantwortungslosen Schwebe „jenseits von Gut und Böse" zu suchen, welcher in der Gestalt des trunkenen Urvaters einen sinnbildlichen Ausdruck gefunden zu haben scheint? Das schmale Hochformat des verfügbaren Architekturfeldes ließ es nicht zu, den Patriarchen waagrecht hingestreckt zu geben, wie er nach der Bibel in seiner Weinberghütte lag. Aber auch unser mittelalterlicher Steinmetz zeigt ihn nicht etwa aufrechtstehend; das willenlos Hingesunkene der Haltung kann nicht deutlicher ausgedrückt werden. Das große ehrwürdige Greisenhaupt ruht auf der Schulter, der rechten Hand entsinkt die Schale mit Wein, während die linke unbewußt noch eine Traube umgreift. Aus dem Weingefäß strömt das flüssige Element in großen Wellen wie aufgelöstes langes Lockenhaar; ihm entsprechen die kleinen Wellen des Bartes, der in seiner durchbrochenen Ornamentik an byzantinische Korbkapitelle erinnert. Bei näherem Betrachten wird uns bewußt, wieviel die Wiederkehr des Wellenmotivs dazu beiträgt, daß der Zustand der Trunkenheit so suggestiv zur Wirkung kommt. Auch das Haupthaar ist in einen ornamentalen Wellenrhythmus gelegt und jede einzelne Welle wieder in gedrehte Strähnen gegliedert. Aber mehr als alles andere haben die Falten des Gewandes diesen Charakter des Flüssig-Bewegten. Ihre Parallelzüge, obgleich vielfach geknickt, lassen an die Hohlkehlen und Rundstäbe eines Portalgewändes der nordischen Gotik denken — und wie dort ist auch hier die Hohlkehle für den Eindruck ausschlaggebend. Es ist ein Flimmern von Licht und Schatten über diesen Faltenzügen, eigentümlich verzittert und vage, fast so als liefe ein Windschauer über einen Wasserspiegel. Das Gesetz der rhythmischen Reihung findet sich auch noch in den drei scharfen Faltenlinien über dem Nabel, die fast wie ein primitives Sinnzeichen wirken, und bis in die drei parallelen Adern des rechten Armes.

Der reglose Körper liegt wie unter einem Schleier von Wellenbewegungen diagonal hingesunken — es ist, wie wenn heutzutage im Film Zustände des Bewußtseinsverlustes durch Überblendung mit Wellenreflexen dargestellt werden. Aber ein anderer Vergleich trifft das Wesentliche besser. Wer sich in die Formen dieses schmalschultrigen, großhäuptigen Körpers hineinlebt, wird kaum umhinkönnen, ein ähnliches Gefühl zu haben, wie wenn er in einer Gondel halbliegend ausgestreckt sich von einem leichten Wogengang einwiegen ließ. Dem Anlegeplatz der schwarzen Traumschaukeln, die von so vielen Dichtern besungen wurden, unmittelbar benachbart, könnte diese schimmernde Steingestalt fast für ein tiefsinniges Emblem des narkotisierenden Zaubers gelten, der uns zu gewissen Stunden in dieser zwischen Wasser und Himmel schwebenden Stadt den Boden unter den Füßen wegzuziehen scheint. Aber auf den Wolken des Hintergrundes müßte eigentlich ein Regenbogen stehen — der gleiche, den der Herr seinem Knecht Noah als Zeichen der Versöhnung von Himmel und Erde zu zeigen geruhte.

Kurt Leonhard

SCHWERMUT DES ERWACHENS

KNABEN- UND MÄDCHENGESTALTEN VON HERBERT MHE

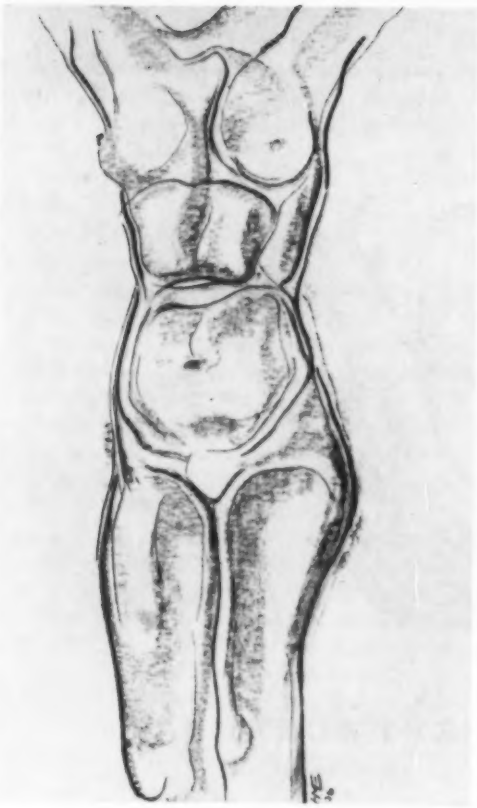
„Die Schönheit ist jedem Alter eigen, aber, wie den Göttinnen der Jahreszeiten, in verschiedenem Grade; mit der Jugend aber gesellet sie sich vornehmlich, daher ist der Kunst großes Werk, dieselbe zu bilden .." Herbert Mhe, der Hamburger Bildhauer, versteht die Winkelmannsche Maxime nicht im Sinne dieses Erzvaters der Klassizisten. Seine Werke erinnern kaum an die griechische Statuarik. Sie sind lyrische Meditationen über das Thema: erwachender Mensch. Alle seine Gestalten suchen ihr Chrysalidenstadium zu bewahren. Man spürt ihre Angst, Hülle und Hülse des Kindheitszustandes zu durchbrechen, jenes wunderlichen Zustands, den Rilke dichterisch beschreibt:

Und in das alles fern hinauszuschauen:
Männer und Frauen, Männer, Männer, Frauen
und Kinder, welche anders sind und bunt;
und da ein Haus und dann und wann ein Hund
und Schrecken lautlos wechselnd mit Vertrauen —;
O Trauer ohne Sinn, o Traum, o Grauen
O Tiefe ohne Grund . . .

Die Glieder sträuben sich gegen die Loslösung vom Rumpf. Sie greifen nie in den Raum hinaus, der hier gleichsam die fremde, feindselige Welt des Erwachsenseins symbolisiert. Bei der Mädchenstatue mit dem erhobenen linken Arm, wo der Augenblick des Erwachens ganz nahe zu sein scheint, schmiegen sich die Arme noch ein letztesmal angstvoll an Kopf und Leib. Ganz eingehüllt in bewußtlose Traumschwere ist die Schlafende, deren Gliedmaßen dicht an den Körper gezogen sind. Und bei den Knaben spürt man manchmal etwas wie Trotz gegen das Schicksal, das sie ihrem Zustand entreißen will.

Nur im Thematischen erinnert Mhe an den Belgier Georg Minne. Formal gehört er zu einer andern Kategorie, die im Zeichnerischen manchmal von Ferdinand Hodler bestimmt zu sein scheint. Seine plastische Sprache hat, ohne zu archaisieren, einen Hauch der Frühe. Französisch mutet seine Sensibilität an, ostasiatisch seine Abstraktion, nordisch sein schwermütiger Lyrismus.

Leopold Zahn



HERBERT MHE

HERBERT MHE

J. BAKIS, KERAMIK

BAKIS · GALDIKAS · JONYNAS

Die moderne Völkerwanderung hat eine Reihe litauischer Künstler nach dem Westen geführt. Drei von ihnen hatten in Baden-Baden Werke ausgestellt: ein Graphiker, ein Maler und ein keramischer Plastiker.

Der Graphiker Jonynas ist durch seine südwestdeutschen Briefmarken, die zu den schönsten Postwertzeichen Europas zählen, der breiten Öffentlichkeit bekannt geworden. Seine eminent illustrative Begabung entzündet sich immer wieder an Werken der Literatur. Prosper Merimées Erzählung „Loskys" war wie vorherbestimmt für ihn, denn sie behandelt einen litauischen Sagenstoff im Geiste der französischen Romantik, und Jonynas ist seiner Heimaterde ebenso verbunden wie der rational bestimmten Kultur des Westens: seine östlich romantische Seele liebt die französische „clarté", der die fast schneidende Präzision seiner Linie entspricht. Für das deutsche Publikum sind vor allem seine Zeichnungen zu Goethes „Werther" interessant. Man erinnert sich der empfindsamen Kupfer Chodowieckis aus dem deutschen Aufklärungszeitalter und der melodramatischen Radierungen Tony Johannots aus dem französischen Romantisme, Vor-

JONYNAS, ILLUSTRATIONEN ZU HAMLET

läufer, von denen Jonynas modern kapriziöse Variationen über das Thema „18. Jahrhundert" durchaus unabhängig sind. Zu seinen jüngsten Schöpfungen zählen die eindrucksvollen „Hamlet"-Zeichnungen, die in ihrer freieren, großzügigeren Art ein neues, vielversprechendes Entwicklungsstadium in seinem Schaffen markieren.

Bei dem Maler Adomas Galdikas hat sein Monograph Aleksis Rannit an seinen Landsmann Ciurlionis (siehe Kunstwerk Heft 8/9) und dessen musikalisch-symbolische Abstraktionen erinnert und das Verbindende zwischen diesen beiden Malern in dem zutiefst litauischen Naturgefühl erkannt, aus dem sie schöpfen. Das ursprünglich Litauische, das Östliche ist aber bei Galdikas eine Synthese eingegangen mit der westlichen Sehform des Pariser Malers Pierre Bonnard. Diese Sehform hat Galdikas seinem elementaren, dionysisch rauschhaften Expressionsbedürfnis auf das glücklichste dienstbar gemacht.

Der Benjamin der Ausstellung ist der 25jährige Keramiker Juozas Bakis — fast wäre man versucht zu sagen: der Bandkeramiker. In seinen jugendlich exzentrischen Schöpfungen scheint jener uralte emotionale Ausdruchsdrang der eurasischen Bandkeramik wieder erwacht zu sein, den die moderne Strukturgeschichte als eine der Hauptkomponenten der europäischen Kunst erkannt hat. Auch dieser jüngste litauische Künstler sucht und findet eine Ergänzung seines ursprünglichen Wesens im Westen, wie denn überhaupt der geistige Sinn der Ausstellung in einer diesmal fruchtbaren Begegnung zwischen Osten und Westen zu suchen war. *L. Z.*

A. GALDIKAS, FRÜHLING IM SCHWARZWALD (1947)

GEBILDE AUS HANDSCHRIFT

ZU DEN LITHOS VON CONRAD WESTPHAL

Erinnert man an Maler wie Werner Gilles, Xaver Fuhr oder Otto Dix, die derselben Generation angehören wie der 1891 geborene Conrad Westphal, so scheint das einzige Gemeinsame zwischen ihnen das zu sein, daß sie nichts Gemeinsames haben: so beziehungslos und unverbunden stehen die Bildformen nebeneinander. Und doch gibt es zwischen diesen Künstlern — abgesehen von dem einer anderen Kategorie zugehörenden Dix — etwas Verbindendes. Jeder von ihnen setzt, auf seine Weise, jene Malerei fort, die sich vom illusionistischen Bild und vom Abbilden eines Motivs wie von der wissenschaftlichen Perspektive losgesagt hat. Sie bekommen von der Natur zwar Anstoß oder Anregung, wollen aber eine Form schaffen, die unabhängig vom Motiv ihren eigenen Gesetzen folgt.

Wie bei allen modernen Malern hat es auch bei Westphal eines langen Weges und manchen Umweges bedurft, bis er zu sich selber gekommen ist. Der junge Westphal, der in Berlin im Bildhauer-Atelier des

CONRAD WESTPHAL, LITHOGRAPHIE

Vaters in der Formenwelt der italienischen Renaissance aufwuchs, lebte sieben Jahre in Frankreich und nahm in Paris Fühlung mit dem kubistischen Problem: der Raumerzeugung auf der Fläche. 1933 entdeckte er durch Zeichnen rein figürlicher Art die Gesetze der Kalligraphie und die Linie als Grundelement. In Griechenland, wohin er während der Diktatur ausgewandert war, bekam das figürliche Zeichnen immer größere Bedeutung.

Nicht der Gegenstand ist für Westphal das eigentliche Thema der Zeichnung. Wäre das der Fall, so würde sie am Ziel sein, bevor sie begonnen hätte, dann hieße Zeichnen ein Nachbilden oder gar Nachahmen eines schon vorhandenen Gegenstandes. Das Thema ist auch nicht der Anfang des Bildes. Am Anfang steht die Emotion, die innere Erregung. Dieses Strömen zu wahren und durchzuhalten ist entscheidend und „zu lernen, was inspiriert, ist die ganze Lehre". Die Fläche, die weiße viereckige Fläche bildet den tragenden Grund für seine Gebilde, die aus der gegenseitigen Durchdringung von Fläche und Linie entstehen. Die Form selber bildet sich während des Machens. Durch einen Anstoß ausgelöst, eilt die Feder über die Fläche, zart oder anschwellend oder sich zu Wirbeln verdichtend, vom hellsten Grau bis zum tiefsten Schwarz. Schließt das Auge sich an solch eine Linie an, so erlebt es beglückend ein immer neues Spiel: Strömen der Linien. Alles geht dauernd weiter auf diesen Blättern, und bedenkt man, daß diese Gebilde mit der harten, spröden Rohrfeder gezeichnet sind, so wird man ihre Leichtigkeit und vollendete Anmut um so höher zu schätzen wissen. Das freie und sensible Spiel der Linien macht den Reiz der Zeichnungen Westphals aus, die aus der geheimnisvollen Quelle des Eros gespeist sind.

Immer von neuem variiert Westphal sein Lieblingsthema: die Frau. Wenn bei Renoir alle Mädchen zu üppigen Frauen werden, zu einem durchgehenden Typus, so verwandelt Westphal alle fraulichen Figuren ins Mädchenhafte. Sie leben in einer gewissen Klassizität, nicht aber im Sinne eines akademischen Klassizismus, sondern als Läuterung der Person, als Harmonie und Gleichgewicht, das immer von neuem zu erringen ist. Ein ähnlicher Kunstwille, wie ihn Braque einmal empfiehlt: „C'est la règle qui corrige l'émotion."

F. Nemitz.

CONRAD WESTPHAL, LITHOGRAPHIE

CHARLES PHILIPON

Ja, dieser Herr Philipon, und — um ihn gleich zu charakterisieren, dieser außergewöhnliche Herr Philipon!

Sein Leben, seine Persönlichkeit, seine Aktivität, das alles ist ein Roman, der noch nie geschrieben wurde. Entdecker und Wegbereiter für alle Zeichner seiner Zeit, ist er gleichzeitig ihr großer, nie erlahmender Inspirator.

Er erfindet, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, die moderne politische französische Karikatur, schafft ihr eine Plattform, ein Sprachrohr. Wird hundertfach angeklagt, verfolgt, und ist geschickt genug, immer wieder hochzukommen. Ein entschlossener Republikaner, steht er in allen Kämpfen in vorderster Linie. Seine Strategie besteht aus beißendem Sarkasmus, seine Truppe ist mit Kreidestiften ausgerüstet, gehorcht blindlings, folgt ihm durch dick und dünn. Jeder einzelne davon wird berühmt.

Aber der berühmteste von allen bleibt er selbst. Er, der König der Karikatur, ihr wahrhaft diabolischer Herrscher und Lenker. Rasch die Daten: 1800 in Lyon geboren, kommt er neunzehnjährig nach Paris, wird Malstudent im Atelier von Gros. Sein Vater, ein Tapetenhändler, ruft ihn nach zwei Jahren zurück, aber kurz darauf, 1823, kommt er wieder. Er schlägt sich durch. Zeichnet Etiketten, Bilderrätsel, Weinkarten und Zweigroschenhefte.

1830 wird sein großes Jahr. Verheiratet, bekommt er von seinem Schwiegervater Aubert, einem früheren Notar, die Mittel, einen Verlag zu gründen. Es sind die Julitage. Philipon hält Umschau unter den Talenten seiner Zeit. Es sind gute Zeichner da, sie denken wie er republikanisch — aber ihre Einfälle sind gering und spärlich. Einerlei, er wird hinter ihnen stehen, er wird sie schon anstacheln! Und am 4. November 1830 erscheint die erste Nummer von „La Caricature"!

Das Journal ist sofort die gefährlichste Waffe der Republikaner. In der Zeit zwischen der Flucht Karl X. und dem Zusammenbruch des Juli-Gouvernements wird mit ihr erbarmungslos Sturm gelaufen.

Nie mehr sitzen die Schläge so genau, so tödlich.

Philipon triumphiert. Sein Stoßtrupp hört auf Namen wie: Daumier, Grandville, Traviès, Charlet, Raffet, Decamps, und er ist's, der diesen Männern das Pulver reicht, ihnen die Richtung weist.

Seine Besessenheit ist mitreißend, seine Dämonie hat etwas Hypnotisierendes. Da ist Daumier, der größte Künstler, den er hat. Ohne zu übertreiben, kann man sagen, daß er als unermüdlicher Einbläser hinter ihm steht. Gewiß wollte Daumier von sich aus in den politischen Kampf eingreifen, aber Philipon ist es, der ihn dabei anleitet und immer neu befeuert. Mit einem großartigen Realismus führt Daumier die Anregungen aus. Er verliert nie seine Kraft, auch hier das Menschliche zu sehen und ins Grandiose zu steigern. Alle seine politischen Zeichnungen weiß er damit ins Zeitlose zu heben.

Nach fünf Jahren verschwindet „La Caricature". Aber schon 1832 war „Charivari" gegründet, und Philipon wirft sich nun mit seiner ganzen Energie auf dieses Blatt. „Charivari" erzielt einen ungeheuren Erfolg.

Der Chef selbst zeichnet wenig. Von Anfang an hatte er für sich zuviel Einfälle, und jetzt hat er allmählich zuviele Künstler mit zu wenig Einfällen. Aber ihre Augen sehen vertrauensvoll auf ihn. Sie warten auf seine Suggestion — und das Publikum wartet ungeduldig auf jeden neuen „Charivari". Was macht Philipon. Er baut zu seinem Zeichnerstab auch eine Redaktion auf, holt Mitarbeiter von überall. Wer Witz und Geist hat, ist willkommen.

Weiß man, daß er die Idee hatte, jede Idee für eine Karikatur zu bezahlen? Pro Einfall gab es fünf Franken — bar auf die Hand! Das war für die damalige Zeit nicht schlecht. Ah, man kann sich diese Charivari-Redaktion recht gut vorstellen! Da saß alles mit gerunzelter Stirn herum und suchte nach einem Witz — und wie oft wird es zum Schluß eben doch Philipon gewesen sein, der den besten, den schlagendsten Einfall hatte! Er war es ja auch, der die berühmte Sache mit der Birne erfand. Diese Birne, die immer wieder in seiner Zeitschrift auftauchte! Sie war ein Symbol — und brachte den Urheber regelmäßig wieder vor Gericht. Philipon blieb auch dann kaltblütig. Vor dem hohen Gerichtshof selbst brachte er es fertig, Skizzen zu machen, die die Verwandlung eines lebensechten Porträts von Louis-Philippe in eine harmlose Birne zeigten. Die unzähligen Prozesse, die er zu führen hatte, lähmten ihn nicht im geringsten. Und Mitarbeiter wie Publikum folgten ihm, blieben ihm treu. 1839 kommen die Pressegesetze, und Philipon wird zum modernen Psychologen. Er beginnt mit Daumier die Serie des „Robert Macaire". Jetzt versteht er sich auch besser mit Henry Monnier, dem einzigen Zeichner, der seinem Einfluß bisher widerstanden hatte. Monnier richtete immer schon seinen Witz nur gegen die bürgerliche Lächerlichkeiten. Auch Gavarni kommt nun viel öfter zu ihm, und der „Charivari" wird bald ganze Serien dieses virtuosen Zeitbetrachters bringen. Philipon bleibt, was er war, der Mittelpunkt der französischen Karikatur, der geniale Journalist und Verleger. Im September 1847 kommt ein fünfzehnjähriger Junge zu ihm, zeigt ihm einige Zeichnungen. Und der Mann, der von jeher die großen Talente gewittert hat, weiß, was zu tun ist. Er überredet die Eltern, dieses Kind in Paris zu lassen. Er geht noch weiter und macht auf der Stelle einen Vertrag, den der Vater unterzeichnet und den der Junge peinlich einhält. Er wird in Paris noch auf der Schulbank berühmt, und später in der ganzen Welt — der Name Gustave Doré durchmißt gleich einem Kometen eine einzigartige Bahn. Philipon aber war es, der ihn entdeckt hatte. Nun ja, warum nicht — hatte er nicht alle entdeckt? Gab es überhaupt einen Künstler, der nicht, zumindest in seinen Anfängen, zu ihm gehörte?

Er starb in Paris 1862. Sein Sohn führte das „Journal pour Rire" unter dem Namen „Journal amusant" weiter. Der „Charivari" wurde lange mit großem Geschicke von Pierre Véron geleitet. Gegen Ende des Jahrhunderts gab es eine ganze Menge von ähnlichen Blättern. Da waren „l'Eclipse", „La Lune Rousse" von Gill. Aber es gab auch: „le Diogène, le Hanneton, le Triboulet", einen „Don Quichote" und „Le Boulevard". Den größten Erfolg hatten „Le Chat noir" und „le Courrier français".

Zeitschriften gab es genug, und wieviele — unzählige beinahe! — sollten noch kommen. Und doch: in diesen Jahren, da Karikaturisten wie Caran d'Ache, Willette, Forain usw. kamen, gab es Stimmen, die angesichts der neuen jungen Künstler nach einem Charles Philipon riefen.

Aber einen Verleger wie ihn haben die französischen Karikaturisten nicht mehr gehabt. *Anton Sailer*

H. DAUMIER, OH LUNE!

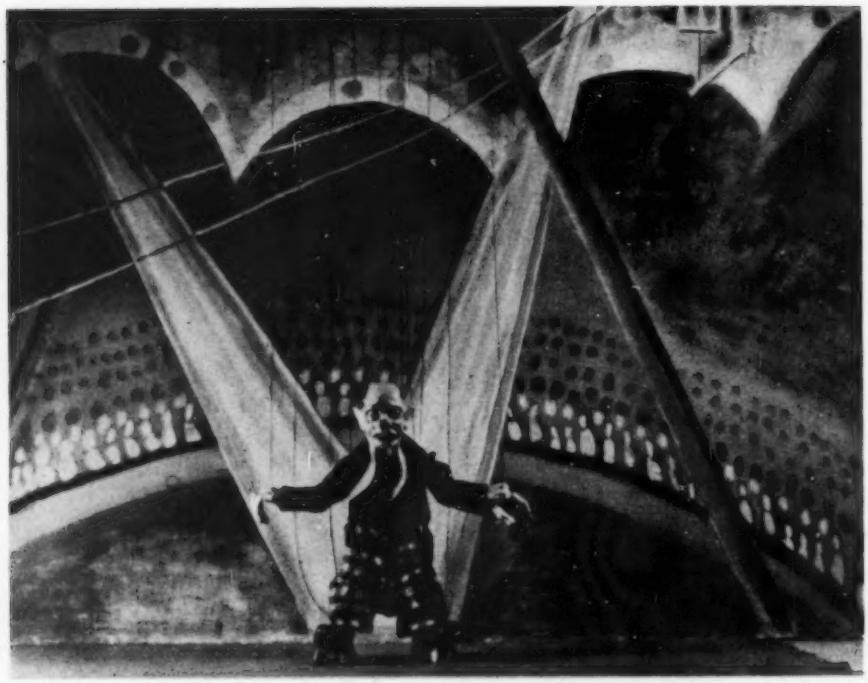
PHOTOGRAPHIE UND KUNST

NADAR, mit seinem bürgerlichen Namen Felix Tournachon, am 5. April 1820 in Paris geboren, eine Zeitlang Student der Medizin, dann Schriftsteller und Zeichner, im Theater und in der Industrie tätig, Inhaber eines photographischen Ateliers und Konstrukteur eines Schraubenluftschiffes, war ein moderner „uomo universale", ein Tausendsassa. Daumiers karikaturistische Lithographie zeigt ihn als photographierenden Luftschiffer in dem Riesenballon „Le Géant", mit dem er sich 1863 wiederholt in die Lüfte erhob; zweimal legte er in der Gondel die Fahrt von Paris bis Hannover zurück, worüber er in seinen „Mémoires du Géant", in „A terre et en l'air" (1864) und in „Le droit au vol" (1865) berichtete.

Neben Hill, Cameron, Adget gilt Nadar als „Klassiker" aus der Frühzeit der Photographie. Wenn man seine Photobildnisse mit gleichzeitigen Porträts von Courbet zusammenhält, wäre man versucht, von einer Stileinheit zu sprechen, die man als „tonigen Naturalismus" bezeichnen könnte. Der photographische Apparat und das Auge des „Naturalisten" Courbet: beide zielen auf die „Wirklichkeit". Aber: was ist Wirklichkeit? Welch skeptische Pilatusfrage! „Es ist schwer", meint Jean Cocteau, „sich über den Sinn der Wirklichkeit zu verständigen. Fast alle, die ihn nicht besitzen, greifen jene an, die ihn besitzen.

Die Photographie ist irreal, sie verändert die Valeurs und die Perspektiven. Ihr Kuhauge registriert stupid, was unser Auge korrigiert und dann nach den ursächlichen Bedürfnissen verteilt."

Poldoni



AUS DEM MARIONETTENTHEATER VON IVO PUHONNY, BADEN-BADEN

G. MEISTERMANN BAUMLANDSCHAFT

DER ABSTRAKTEN MALEREI GEWIDMET

Das Zeitalter der mimesis ist vorüber; überall setzt sich das abstrakte Kunstwollen (um mit Riegl zu sprechen) durch: in der Malerei, in der Plastik, in der Musik und — zögernder — auch in der Dichtung. Es bedarf heute des Eingriffs staatlicher Mächte zugunsten der gegenständlich illusionistischen Darstellung, um die abstrakte Tendenz zu unterbinden.

Wie jeder Stil ist auch der abstrakte ökumenisch: er bestimmt das Kunstschaffen in Europa und Amerika, und täte es auch in Rußland, wenn er dort nicht auf die drakonischen Maßnahmen der Parteiideologen stieße.

Schon Gauguin hat gegen die „stupide Präzision, die uns an die Kette der materiellen Realität schmiedet" protestiert. Er und seine Zeitgenossen Cézanne, Van Gogh und Seurat haben den abstrakten Stil vorbereitet. Vor vierzig Jahren entstanden seine Inkunabeln. Er blickt also bereits auf eine geschichtliche Vergangenheit zurück, in der Stuttgart (neben München) eine Hauptrolle spielt. In Stuttgart hat der Österreicher Adolf Hölzel gewirkt und gelehrt, und einige der bedeutendsten Vertreter der abstrakten Kunst von heute verdanken ihm entscheidende Anstöße. In Stuttgart geschah es auch, daß sich nach dem Intermezzo der nazistischen Kunstdiktatur eine Gruppe von Menschen zusammenfand, die es mit Recht als eine wesentliche Aufgabe unseres geistigen Lebens ansah, sich mit dem Problem der abstrakten Kunst erneut zu beschäftigen. Der Niederschlag ihrer Bemühungen liegt jetzt in einem schönen Buch vor, das der Verlag Müller & Kiepenheuer mit vielen farbigen Tafeln ausgestattet hat. Es führt den Titel „Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei". Als Herausgeber zeichnet der Stuttgarter Nervenarzt und Sammler O. Domnick, von dem die „Einführung" sowie die Kapitel „Über den Zugang zum abstrakten Werke" und „Vorerlebnis und Vorgestalt der abstrakten Malerei" stammen. In dem letztgenannten Kapitel versucht er den künstlerischen Schaffensprozeß bei der abstrakten Malerei zu analysieren: in diesen werde die „Vorgestalt", die dem schaffenden Künstler vorschwebt, unmittelbar einbezogen; er schreibe sie nieder, bevor sie zur bewußten Gestalt wird.

Wir hätten es also im abstrakten Kunstwerk mit einer Fixierung des Zeugungsakts zu tun, eine Auffassung, der Picasso, freilich kein Abstrakter im strengen Sinne, widerspricht, wenn er sagt: „Es gibt keine abstrakte Kunst, man muß immer von etwas ausgehen. Hinterher kann man alle Spuren der Realität streichen." Hingegen zielt Georg Meistermann in eine ähnliche Richtung wie Domnick; er schreibt: „abstrakte Kunst verhält sich zum hergebrachten Bild wie die Idee zum Gedanken", wobei er unter Idee „das Vorgedachte" verstanden haben will.

GEORG MEISTERMANN, geboren 1911, zählt zu der Generation der „Jüngsten". (Ungefähr gleichaltrig mit

ihm sind H. Trökes (1913) und Mac Zimmermann (1912), die aber dem Surrealismus näherstehen als der abstrakten Kunst.)

Meistermann kommt von der kirchlichen Glasmalerei her, an deren Bleiruten seine betonten Konturierungen erinnern. Er dynamisiert und ornamentalisiert in seinen von gebrochenen Linien durchzuckten Kompositionen lyrische Themen wie „Vorfrühling", „Wintersonne", „Sonnenblume" zu kosmischen Dramen.

Eine grundverschiedene Natur ist der 1905 geborene FRITZ WINTER, nicht zu verwechseln mit F. A. Th. Winter. (Wie es leider in Heft 12 geschehen ist.) Für Fritz Winter ist eine seiner Tagebuchaufzeichnungen sehr aufschlußreich; er schreibt: „Ich glaube, daß nur des Menschen Geist in jene Räume steigen kann und Höhen, die geschlechtslos das All umgeben wie Tag und Nacht. Und große Erkenntnisse haben keine leuchtenden Farben, sie sind entweder schwarz oder weiß oder grau. Die leuchtenden Farben gehören den Geschlechtern der Erde. Ich bin froh, rot und gelb zu sein, aber ich sehne mich nach Grau, dem Unendlichen . . ."

*

Die drei anderen Künstler des Buches: OTTO RITSCHL (1885), MAX ACKERMANN (1887) und WILLI BAUMEISTER (1889) haben das sechste Jahrzehnt bereits überschritten oder stehen unmittelbar davor. In Ritschls Werk, dargestellt von Hans Lühdorf, begegnet sich West und Ost — Léger und Jawlensky. Bei Max Ackermann unterwirft sich die Malerei am entschiedensten den Gesetzen der Musik, und Kurt Leonhard, der einen Essay über „musikalische Malerei" beisteuert, geht daher von ihm aus. Willi Baumeister, wie Ackermann aus Hölzels Schule hervorgegangen, erinnert durch seine unerschöpfliche Wandlungsfähigkeit an den Proteus Picasso. Seine kurvenreiche Entwicklung hat Hans Hildebrandt nachgezeichnet.

*

H. A. P. Grieshaber betont in seinem Beitrag „Soziologische Perspektive der abstrakten Kunst" die Melancholie, die trotz heller Farb- und Formklänge von jedem abstrakten Bildwerk ausgehe; sie entspricht der bedrohten Situation des heutigen Menschen.

Die Vorahnung einer Katastrophe diluvianischen Ausmaßes bestimmt unser Lebensgefühl — seinen adäquatesten Formausdruck findet es in der abstrakten Kunst; während im Surrealismus, dieser anderen Projektion moderner Lebensangst, das Stoffliche und Inhaltliche überwiegen.

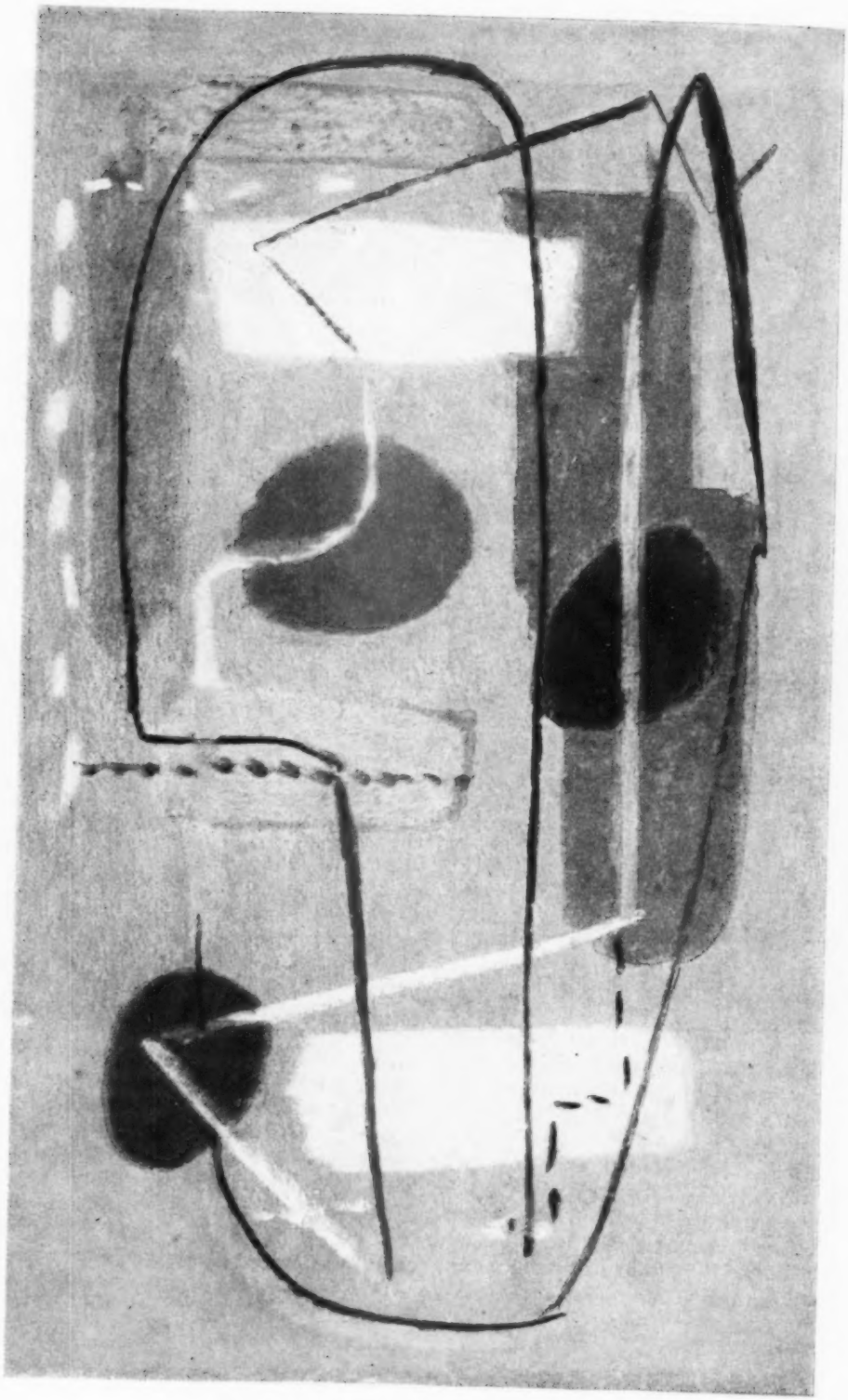
Wer sich der abstrakten Kunst in spöttischer Feindseligkeit und bösartiger Verstocktheit nähert, dem bleibt sie stumm. Wohl aber gibt es kritische Einwände, die eine geistige Vertiefung der Diskussion über abstrakte Kunst fördern; ihnen wollen wir im nächsten Heft einen Platz einräumen. *Leopold Zahn*

Die auf den folgenden 4 Seiten wiedergegebenen Farbtafeln stammen aus dem hier besprochenen Werk.

G. MEISTERMANN, KLEINER MUSCHELGARTEN

FRITZ WINTER, TRIEBKRÄFTE DER ERDE (1944)

OTTO RITSCHL, KOMPOSITION (1936)



MAX ACKERMANN, ETUDE (1939)

GEORG MEISTERMANN, SONNENBLUMEN (1947)

GRUND ZUM BILDE

EINE BETRACHTUNG ÜBER BILDER VON GEORG MEISTERMANN

„Die fremden Formen müssen um so lebendiger sein, je fremder sie sind; und je weniger der sichtbare Stoff dem gleicht, der zum Grunde liegt, um so weniger darf sich der Geist, das Göttliche, in dem künstlichen fremden Stoff verleugnen."
Hölderlin

Das Bild, das die Werkstatt verläßt, setzt sich den Blicken aller aus, und übt auf jedes aufmerksame Auge seine Wirkung. Im Atelier, dem Bezirk, in dem es gemacht wurde, war sein Effekt anderer Art. Die Wirksamkeit blieb gebannt durch die Kraft des Malers, der die Mittel zur Hand hat, zu verändern, zu beschränken, zu steigern. Auch sieht der Blick des Machers von Bildern anders als der des Betrachters: Dieser hat nur das fertige Bild vor sich, jener aber zugleich alle Phasen des Entstehens und vielleicht auch noch das nicht gelungene Bild seiner Phantasie. So gewinnt das Bild durch die Freigabe vom Bann der Werkstatt seine Wirkung; setzt sich aber zugleich der Kritik jeder Person aus, die diese Wirkung nicht still hinnimmt.

*

Es gab wohl zu allen Zeiten Gespräche über die „neuen Bilder". In der Antike sind es Bemerkungen, Nachrichten, auch Regeln. Aber schon Byzanz bezieht den Zeitwandel in die Betrachtung ein und vom 19. Jahrhundert ab beherrscht die Kunsthistorie das Gespräch über Bilder. Ganz selten und eigentlich außenseiterisch wird vom Freiwerden der Wirkung gesprochen und von den Kräften, die im Bild stecken. Erst recht nicht davon, wie sie ins Bild kamen und wer sie hineintat. Das blieb auch so, als die Bilder sich dem historisierenden Zugriff entzogen, indem sie gerade das als verloren zeigten, was zu den Voraussetzungen des geschichtlichen Denkens gehört: Die Kontinuität. Es ist um so erstaunlicher, als das Gespräch im Verwundern über die Bilder und ihre Wirkung begonnen haben muß und inzwischen seine Lebendigkeit mehr aus dem Verwundern als aus dem Einordnen bezieht. Indessen gilt es auch heute noch als eigentümlich, um nicht zu sagen verdächtig, wenn man sich der Kunstbetrachtung anders als mit historischen Aspekten widmet. Es ist nicht einzusehen, weshalb die Wissenschaft der Geschichte mehr Recht hat, ihr Werkzeug an der Kunst zu erproben als eine andere. Sollte man nicht versuchen, Bilder, die durch ihre Art dem historischen Blick unzugänglich bleiben, auf eine andere Weise zu betrachten? Versuchen, ihre Wirkung aus ihrer Beschaffenheit, ihrem So-Sein zu begreifen; um vielleicht die Ordnung zu finden, die in jedem guten Ding steckt und erkannt werden muß, um für unsere eigene Unordnung heilsam zu werden.

Die Bilder Meistermanns entziehen sich beim ersten Blick dem Begreifen. Meistermann malt eine Reihe kleiner Tafeln, die wie Ergebnisse langer Meditationen wirken. Die Fassung eines Themas ist ebenso eindringlich wie endgültig. Sie ist der Extrakt des Anschauens, dem Ding gegeben, nachdem es mit ebenso viel Sensibilität betrachtet wie mit Leidenschaft überdacht wurde.

Beim Täfelchen „Baum — Metamorphose" steigt aus einem festen mit Pilzen und Wurzeln durchsetzten Boden eine Ranke verschiedener Blattzweige auf, die sich gegen einen Hintergrund von Schnee und strahlendem Himmel absetzt. Knospen und Blätter entfalten sich in verschiedene Räume. Die Vorstellung von Raum ist nicht mit perspektivischen Mitteln erzielt. Sie entsteht einmal durch die Windung, die die Ranke und ihre Zweige vollführen. Zugleich geschieht alles vor der Auffaltung des Hintergrundes, in den die Formen von Blatt und Knospe hineinweisen. Farbe und Form übernehmen die Aufgabe, die in der klassischen Malerei seit der Renaissance die perspektivische Verkürzung hatte: die Herstellung der Tiefenwahrnehmung. Das alles vollzieht sich nicht mit e i n e m Sehen. Das Erregende der Bilder Meistermanns liegt darin, daß bei längerem Zusehen das ganze Bild aufblüht, sich öffnet, daß das Geschehen

G. MEISTERMANN, HERBSTLICHE LANDSCHAFT

des Gewachsenseins, des Entstehens im gemalten Laubblatt mitgemalt ist. Mehr noch: die Entelechie des angeschauten Dings geht dem Beschauer auf. Was sich windet und dreht, sich entfaltet und wächst, tut alles dies auf ein Ziel hin. Daß der Beschauer dieses Werdens inne wird, läßt ihn die Lust empfinden, die jedes Tun auslöst, das auf ein Ziel gedacht ist und nicht um seiner selbst willen geschieht. Das ursprünglich Lebendige, zur reinen Empfindung verwandelt, gibt dem anschauenden Sinn die innere Ahnung von der möglichen Einheit der Schöpfung. Und versetzt zugleich in die Eregung, die der Anblick von Wachsen und Gedeihen jedem bereitet.

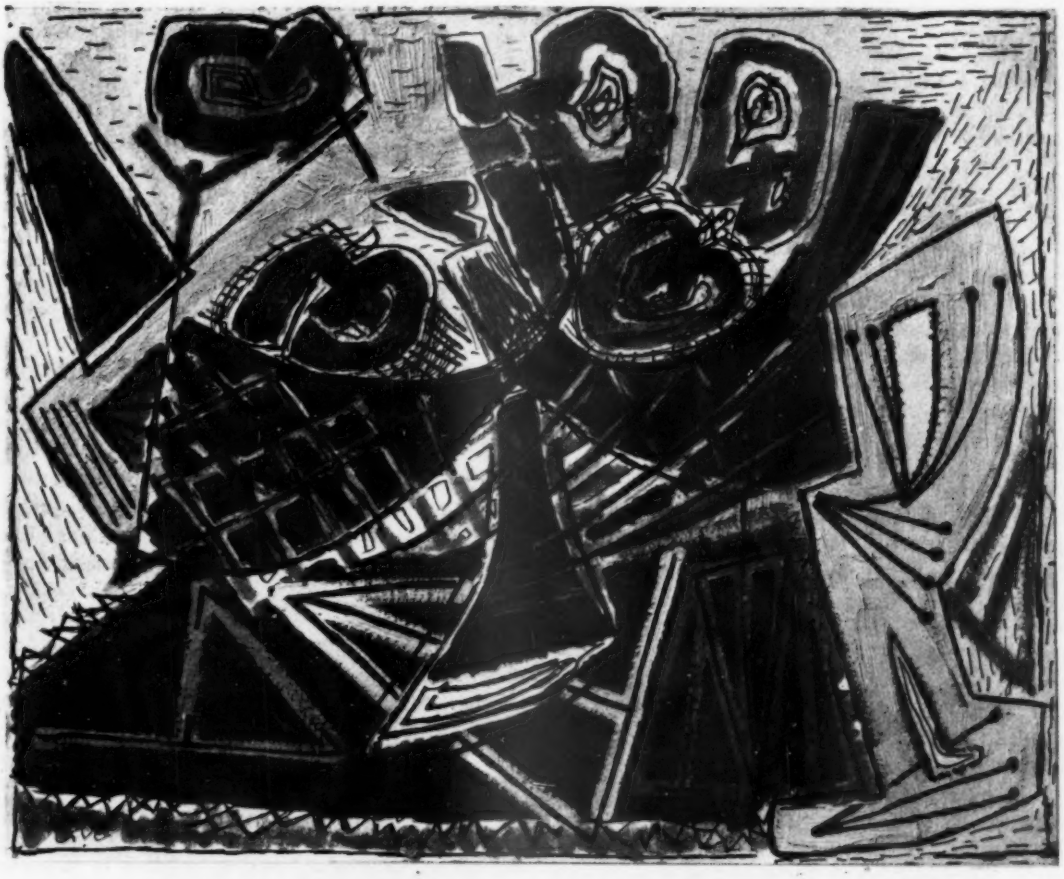
Die Darstellung des Dings im Ganzen des Seins, also in Ursprung, Beschaffenheit und Möglichkeit zugleich ist bei Meistermanns Bildern immer wieder versucht,

wobei sich manches Mal die grausigen, entwürdigten, verzerrten Möglichkeiten zeigen, die den Dingen der Natur beigegeben sind. Der gemalte Gegenstand ist hierfür gleichgültig. Muschel und Frucht und Menschenbild werden so und immer wieder so gefaßt. Je aufmerksamer man sich die Fassung anzueignen versucht, je mehr begreift man die Intensität einer Meditation, die zu solcher Anschauung befähigt.

Wo ist nun der Zugang zu den Bildern Meistermanns? Fanden wir eine Methode? Nein.

Also keine Methode! Vielleicht aber ist gerade dies eine Möglichkeit, Zugang zu finden: daß man sich nicht einem Usus des Betrachtens anvertraut; vielmehr sich der eigenen Erregung vollständig überläßt und sich von ihr hinführen läßt zu dem Grund ihrer Auslösung, der zugleich auch der Grund zum Bilde ist.

E. D. T. Lindner



G. MEISTERMANN, GELBE FRÜCHTE

ABSOLUTE MALEREI IN AMERIKA

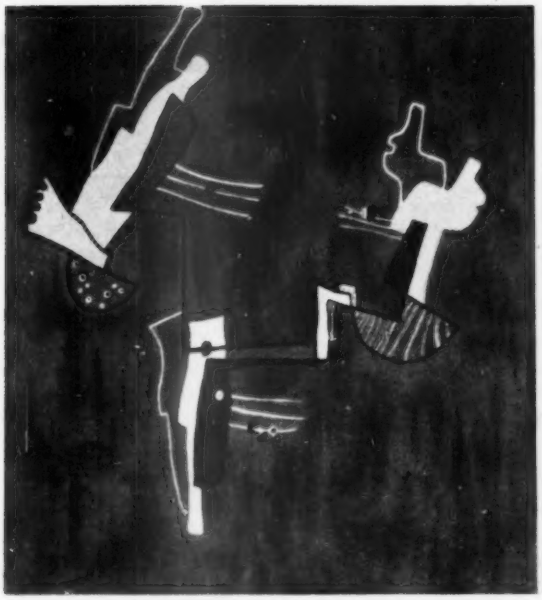
Das erstaunliche Verhältnis, das unsere Zeit zu den Kräften der Farbe unterhält, spricht sich vielleicht am reinsten in der absoluten Malerei aus. Ihre Farben erhalten Wert und Sinn nicht mehr von einem dargestellten Gegenstand; sie stehen als Eigenwerte im Bilde und sind in der Wirkung auf sich allein verwiesen. Daß die absolute Malerei aber gerade ihrer reinen Farbe wegen immer mehr verstanden wird und der Kreis ihrer Liebhaber sich weitet, mag das überzeugendste Anzeichen eines heraufkommenden Zeitalters des Sehens, Empfindens und Sichverständigens in Farben sein.

Wer die Ausstellung der „Gegenstandslosen Malerei in Amerika" in der Kunsthalle Karlsruhe besucht, glaubt die Kraft und das Glück schöner Farben fast körperlich zu spüren. So ist jedenfalls der Eindruck des ersten Augenblicks. Er wird bestätigt, wenn wir uns den Bildern im einzelnen zuwenden. Die blühenden und glühenden Farben Marcs und Kandinskys scheinen sich mit den subtilen Tönen der Franzosen zu einem neuen Leben in amerikanischer Frische zu verbinden. Bei näherem Hinsehen entdecken wir jedoch auch Farbordnungen, die mechanisiert und genormt anmuten. So stehen die kosmischen Landschaften aus rotierenden Kugeln und Kreisen, die Rolph Scarlett zeigt und Rudolf Bauers „Yellow accents" der Farbenlehre Wilhelm Ostwalds so nahe, daß die Farbfolge eines Violetts oder Grüns den Unesma-Farbentafeln entnommen sein könnte. Die verschiedenen Töne der aneinandergereihten violetten oder grünen Flächen entziehen sich der üblichen Beschreibung, sind aber ohne Schwierigkeit als zweites Violett la, na, pa oder als Seegrün lc, nc, pc in den Farbentafeln 11 und 20 wiederzufinden. Die „Composition 17" von Emmet Edwards verwendet als Grund ein kalkiges Himbeerrot, dem man die Herkunft aus der Retorte so sehr ansieht, daß es an die unpersönlichen Farben des industriellen Spritzverfahrens erinnert. Im Ganzen zeugen die Bilder jedoch für ein sicheres und kultiviertes Farbgefühl. So will uns bei Robert Jay Wolff die Farbe zuerst mürrisch und verwittert erscheinen, plötzlich leuchtet jedoch im Kern des Bildes ein kleines Dreieck hellen Zinnobers auf und wirft gerade noch zur rechten Zeit Licht und Wärme auf das schon mürrisch werdende Blau, Grün und Schwarz.

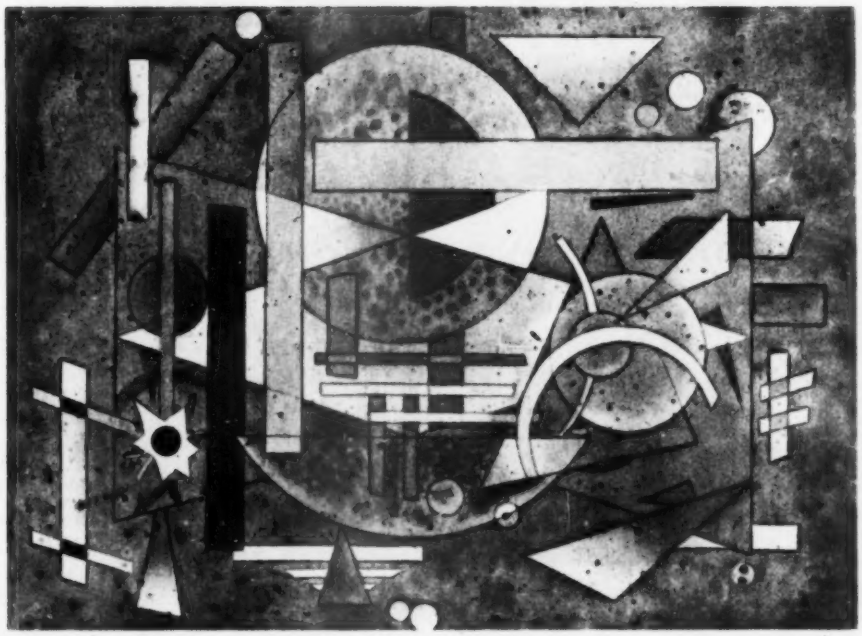
Die vierundfünfzig Bilder der Ausstellung kommen aus dem Guggenheim-Museum in New York. Sie sind amerikanische Beispiele der absoluten Malerei, die wir der abstrakten Kunst einordnen. Einige ihrer Maler wurden allerdings in Europa geboren. Rudolf Bauer und Moholy-Nagy wirkten in Deutschland, ehe sie nach Amerika gingen. Auch bei Ilja Bolotowski, Hilla von Rebay und Jean Xceron nennt der Katalog europäische Geburtsorte. Wir lesen, daß im Guggenheim-Museum auch Werke der deutschen, französischen und russischen Meister abstrakter Malerei gesammelt wurden.

Die Bilder der „gegenstandslosen Malerei in Amerika" verleugnen ihre europäischen Ahnen nicht. Der vierzigjährige Bolotowski malt Bilder jenes flächenhaften Konstruktivismus, der dem Bauwerk dienen und seine Räume farbig gliedern und schmücken wollte. Vor seinem „White on brown" erinnern wir uns unwillkürlich an die Gestaltungen Mondrians und an ähnliche Versuche, die Hans Hildebrandt 1930 im Handbuch der Kunstwissenschaft zeigte. Bilder des entwickelten Konstruktivismus, der aus den reinen Formen wieder Menschen und Dinge konstruiert, fehlen in der Ausstellung. Donald Coale wird es uns nicht verargen, wenn wir vor seinen traumhaften Aquarellen und Ölbildern den Namen Paul Klees nennen, zumal er sich seines Meisters würdig zeigt und seine eigene Art gefunden hat. Seine „Composition", in Gelb, Grün, Blau und Grau auf bräunlichem Grunde ausgebreitet, schenkt uns eine gedämpfte und doch feierliche Ruhe, wie sie ein später Sommerabend geben mag. Hilla von Rebay nähert sich in ihren „Crosses" sonnenblumengelb jener Gestaltungsart, die wir abstrakten Surrealismus nennen möchten. (Siehe „Kunstwerk", Jhrg. II, Heft 1/2.) Wallace Mitchell, 1911 in Detroit geboren, kommt in farbigen Kreidezeichnungen zu Formen, wie sie bei uns von Baumeister und Levedag gepflegt werden.

Die Ausstellung ist also keineswegs nur ein Ereignis der Farbe. Sie gibt auch andere Aufschlüsse über die



REICHMANN LEVIS, SCHERZO



LLOYD NEY, KONSTRUKTION

abstrakte Malerei in Amerika, obwohl wir nicht übersehen wollen, daß vierundfünfzig Bilder nicht die Kunst eines Erdteils repräsentieren können.

Bemerkenswert erscheint uns auch das verschiedenartige Verhältnis der Maler zum Bildgrunde. Während Hilla von Rebay ihre roten Bälle und gescheckten Halbkreise noch auf die weiße Fläche legt, können andere Maler ihre Angst vor der „leeren Fläche" nicht leugnen. Einige lassen einen Abglanz ihrer farbigen Bildelemente in die Ebene des Grundes fallen, andere geben ihm drei oder vier verschiedene Farben, die sich in langsamen Übergängen zusammenfinden. Diese vielfarbig schattierten Gründe bleiben indessen vordergründig und manchmal nichtssagend. Die Lösung des Problems gelingt bemerkenswerter Weise einem einfarbigen Grund. Adama von Scheltema meint, der Maler erreiche den lebendigen und geheimnisvollen Bildgrund erst, wenn er die leere und stille Fläche als eine endlose Fülle empfinde und als Sinnbild eines geistigen Ganzen, zu dem er sich freudig bekenne, in dem er sich beheimatet fühle und aus dem er mühelos seine Formen schöpfe. Diesen Grund hat der 1904 in NewYork geborene Reichmann Lewis in seinem „Scherzo", in dem die Ausstellung gipfelt. Das Bild zeigt auf einer blauvioletten Fläche von 102×91 cm in Öl und Sand auf Leinwand nichts als drei Bildelemente, die sich aus weißen und grünen Umrissen und aus Flächen in Orange, Zitronengelb und Grasgrün zusammensetzen. Seinen Rang erhält das „Scherzo" erst durch den Grund. Seine blauviolette Fläche hat mehr Tiefe als die beste linearperspektivische Raumkonstruktion. Sie ist unausschöpflich, ein Weltraum, in dem sich die drei farbigen Elemente mit sphärischem Wohlklang bewegen. Wir denken zunächst an magische Bilder der Indianer, begreifen aber bald, daß wir hier tatsächlich amerikanischer Kunst gegenüberstehen. Im Grunde dieses „Scherzos" wirkte der amerikanische Traum. Die reine Farbe wird zum Sinnbild eines ganzen Erdteils und seiner Idee.

Anton Henze

ROLPH SCARLETT, ANDANTE

PAUL CÉZANNE — BAHNDURCHSTICH

HEINZ BATTKE

AUFZEICHNUNGEN EINES MALERS 1918-1944

Vieles von dem, was ich erfaßte und durchdachte und endlich niederschrieb, wird anderen vor mir bewußt gewesen sein. Gleichviel — alt oder neu — ist's doch durchweg ganz neu erlebt und einheitlich in meine Form gegossen, die manchem Späteren vielleicht zugänglicher, vielleicht verständlicher sein wird als frühere Äußerungen.

1918

Nicht die alten Meister nachahmen, nicht materiell von ihnen stehlen! Sondern, was gut in ihren Werken ist, geistig, dem Wesen nach in sich aufnehmen! Hat Manet etwa dieselben Motive, Farben, dieselbe Pinselführung wie Velasquez? Nein. Und dennoch ahnt man, wie sehr Velasquez ihn bereichert hat.

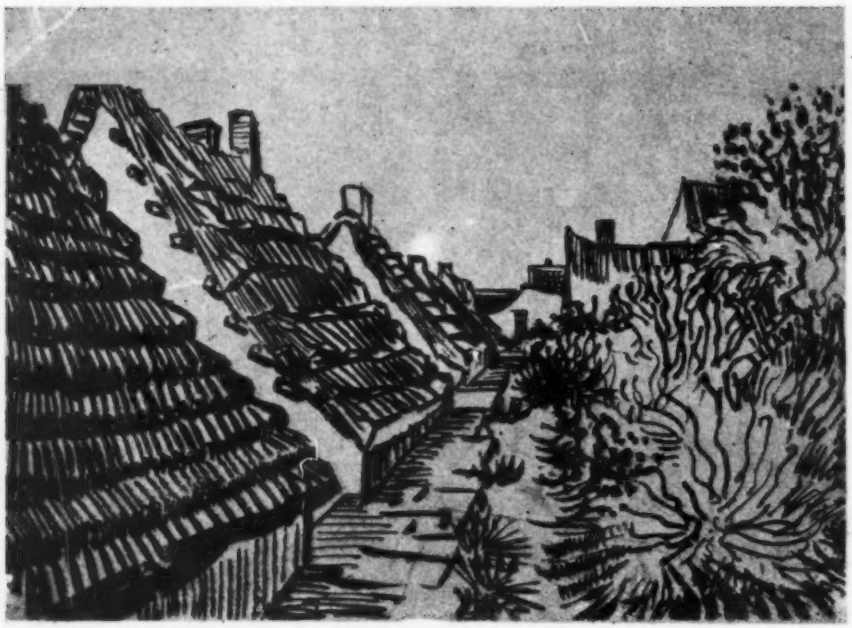
Ähnliches wäre von Van Gogh und Rembrandt, von Delacroix und Rubens zu sagen.

1920

Setzt man Komplementärfarben rein nebeneinander, so erhöhen sie gegenseitig die Kraft, die Ausgeprägtheit ihres speziellen Farbcharakters; malt man sie aber übereinander — die obere lasierend —, so entsteht eine etwas geheimnisvolle, sehr delikate Farbe: Die gelben Blauhimmel von Watteau; die grünen Rosa bei Veronese und Tizian!

München, in der Neuen Staatsgalerie.

Ich sah: Van Gogh sucht in seinen Rohrfederzeichnungen nicht nur die Charakterisierungskraft des



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT

einzelnen Striches — er will auch „malerische" Qualitäten geben.
Haarfeine und ziemlich dicke Linien, tiefschwarze und fast papierhelle (durch halbtrockene Feder entstandene) Striche verwendet er nebeneinander. Bleistiftvorzeichnung und -gewisch läßt er ebenso mitsprechen wie Tuschflecken. Das alles zusammen ergibt eine reiche und manchmal geradezu tonige Wirkung.

1921

Zwei Bilder von Karl Hofer gesehen. *(Bei Flechtheim, Berlin.)* Erstaunlich, wie das organisch empfunden und verständig gezeichnet ist. Hofers Figuren sind prächtige Maschinen. Gutes Handwerk und vorsichtiger Geschmack; und doch haben die Bilder darüber hinaus etwas, das in keine Formel zu fassen ist.
Noch einmal: es werden keine Kompromisse geschlossen. Was ich erreichen will, muß ich unbedingt erreichen. Dem Zufall darf ich wohl eine Anregung, nicht aber ein fertiges Werk verdanken. Leichtigkeit und Freiheit bis zum Schluß der Arbeit! Nicht das Bild, sondern die Idee vom Bilde lieben!
Es hat seine Gefahren, wenn man für Skizze und Werk verschiedenes Material wählt. Leicht verliert man seine Urvorstellung und verdirbt alles über dem Bemühen: Wirkungen zu erreichen, die sich nur mit dem Material der Skizze erreichen lassen.

1922

Ich habe aus dem „Selbstbildnis mit roten Haaren" die Hand herausgeschnitten. Sie durfte als einzige starke Heftigkeit außer dem Gesicht nicht an ihrem Platze — genau lotrecht unter dem Kopf — bleiben. In der Aufzeichnung, in der die Falten des Rockes noch stärker in Erscheinung traten und der Unterschied von Hell und Dunkel noch nicht so groß war, saß sie ganz richtig. Die Komposition eines fertigen Bildes kann recht schlecht sein, auch wenn sie in der Aufzeichnung recht gut war.

Über Pinselführung

Die einzelnen Pinselstriche müssen charakter- und ausdrucksvoll sein, müssen voller Spannkraft stecken — wie häufig bei Van Gogh und häufiger noch bei altchinesischen Malern — o d e r sie müssen sich — als einzelne P i n s e l s t r i c h e — ganz verschweigen — wie bei Leonardo, Raffael und vielen anderen. Die Mängel einer flauen Pinselführung zeigen sich besonders an großen Flächen: Hintergründen, Wänden und

CARL HOFER, DIE KARTENSPIELER

dergleichen, die keine ausgeprägte Struktur haben. Da kann die Spachtel manchmal gute Dienste leisten.

In der Nikolaikirche zu Stralsund

Die alten Meister ließen sich nicht durch ihr Motiv zwingen. Wenn es die Komposition erforderte, machten sie ihre Gewänder die unwahrscheinlichsten Falten schlagen. Was dunkel sein soll, ist dunkel, selbst wenn ein Schimmel auf dem Flecke steht.

Fleischtöne bei Tizian

Vom Dunkeln ins Helle gemalt. Über das Dunkle nach dem Trocknen dünn ein Mittelton gelegt, teils lasierend, teils granierend, als Bindung zum Hellen. So erreicht Tizian diese seltene farbige Delikatesse und vor allem: die Transparenz, welche die Fleischtöne so wesenswahr macht. — Übrigens hat er die Schatten in seinem Weiß meist in ganz ähnlicher Weise gemalt: selten, daß sie prima gemischt und aufgetragen sind. Die Dunkelheit ruht vielmehr in der farbig-braunen Untermalung, die durch verschieden dichte Schichten von getöntem Weiß hindurchscheint. Die Schatten sind darum auch niemals flach und mehlig und wirken überdies — bei aller Farbigkeit — stets nur wie dunkles Weiß und nie wie fremde Farbe.

Etwa 1925

Der Verlauf der Reflexe einer Bildoberfläche ist durch die Struktur der Pinselstriche und durch die Pastositäten im Bilde geregelt.
Daß die Struktur der Pinselstriche der organischen Form des Sujets sinngemäß zu folgen habe, ist selbstverständlich.
Achtet man aber auch darauf, daß sich das Dünn und Dick, das Flach und Erhaben der Malweise im Einklang mit dem Organismus des Sujets halte, so wird kein Reflex stören, kein Reflex verwirren — er wird nur tiefer verlebendigen.

Herbst 1925

Vlaminck arbeitet viel mit der „interessanten Fläche": Viel Weiß (vom Malgrund) stehengelassen, desgleichen auch viel Zeichnung, die ohnehin sehr akzentuiert ist. (Bei Aquarell: Rohrfeder, bei Öl — entsprechend — dunkle Konturen). Flächen teils gespachtelt, teils lasiert. Farben oft gepunktet oder parallel gestrichelt. Die Farbe in einer konturierten Fläche (einer Schachtel, einem Dach oder dgl.) füllt hier nicht ganz,

dort wieder tritt sie über. Im ganzen eine sehr freie, offensichtlich improvisierende Arbeitsweise. Zusammenhalt durch Flächigkeit und Farbenbeschränkung. Die ganze Skala: Schwarz, Weiß, Braun, Ocker; dazu ergänzend: ein graues Blau, ein Rostrot, Giftgrün — mit Schwarz, Weiß, Braun und Gelb gebrochen.

Sommer 1926

Ich komme aus der viernationalen Ausstellung im Kronprinzenpalais:

Junge Kunst aus Deutschland, Frankreich, England und Amerika

England und Amerika — zahlreich vertreten — haben keinen einzigen Künstler. Verblüffend großer Abstand von Deutschland und Frankreich. Modern-übertünchte Gesinnung aus dem XIX. Jahrhundert. Selbst in dem wenigen Eigenen, nicht nur Nachgeahmten, Mangel an echter, starker Persönlichkeit.

Was mir wieder einmal besonders klar geworden ist — bei der Betrachtung von Matisse, Levy, Braque: Die „Tragkraft", die jeder vereinheitlichten geschlossenen Farbfläche eigentümlich ist und die künstlerische Entschlossenheit und Bestimmtheit ihres Vortrages, das ist es, was dem Maler die ewige Kontur — diese Eselsbrücke zur Kraft — erspart. Mit Ärger gedenke ich der glasfensterartigen Konturgitter auf den frühen Werken vieler Expressionisten. Derlei wirkte maniriert, berechnet, kalt und bei aller Verstandeskühle doch hilflos.

Wie kraftvoll daneben die „tragenden" Flächen! Der Schlips auf dem Hemd des „Schmetterlingsfängers" von Matisse! Wie ein in sich geschlossenes Organ im Gesamtkörper des Bildes — so stellt er sich dar. Eine Konturierung ist fast nicht zu bemerken, nach unten spaltet er sich gar in einzelne fransige Striche. Wodurch hat er nun seine Wirkung? Nur durch die Einheitlichkeit der Farbe und die technische Bestimmtheit ihres Vortrages. Noch verblüffender ist die geschlossen-organhafte Wirkung mancher Gegenstände in Levys Bildern. Der Tisch im großen Stilleben zum Beispiel, der sich kräftig, geschlossen, selbständig wie eine souveräne Macht gegen seinen Hintergrund behauptet, obwohl er ganz konturlos und dazu fast lasierend hingestrichen ist — überdies noch im gleichen Helligkeitsgrade wie der Hintergrund!

Noch etwas Wichtiges: die überzeugende Schlagkraft einzelner Bildteile, die Matisse durch Dunkel vor hellgetöntem Grunde erreicht: schwarze Kanne vor leicht lasierter Leinewand usw., erreicht Braque durchs technische Gegenteil: er deckt ganze Leinewandteile schwarz zu und setzt schlagend — in zweiter Schicht, nach dem Trocknen — helle Dinge darauf: Servietten, Blumen, Früchte. Selbst wenn der Grund fast ganz zugemalt ist, spürt man doch den Kontrast, der den Dingen ihre große Bestimmtheit gibt.

Herbst 1926

In der Rudolf-Levy-Ausstellung bei Flechtheim, Berlin

Kein Schmutzton, alles Farbe dabei, trotz Natürlichkeit große farbige Freiheit. Farbige Fleischschatten bisweilen klar grün, bisweilen violett (im selben Bilde).

Weitere Beispiele farbiger Freiheit:

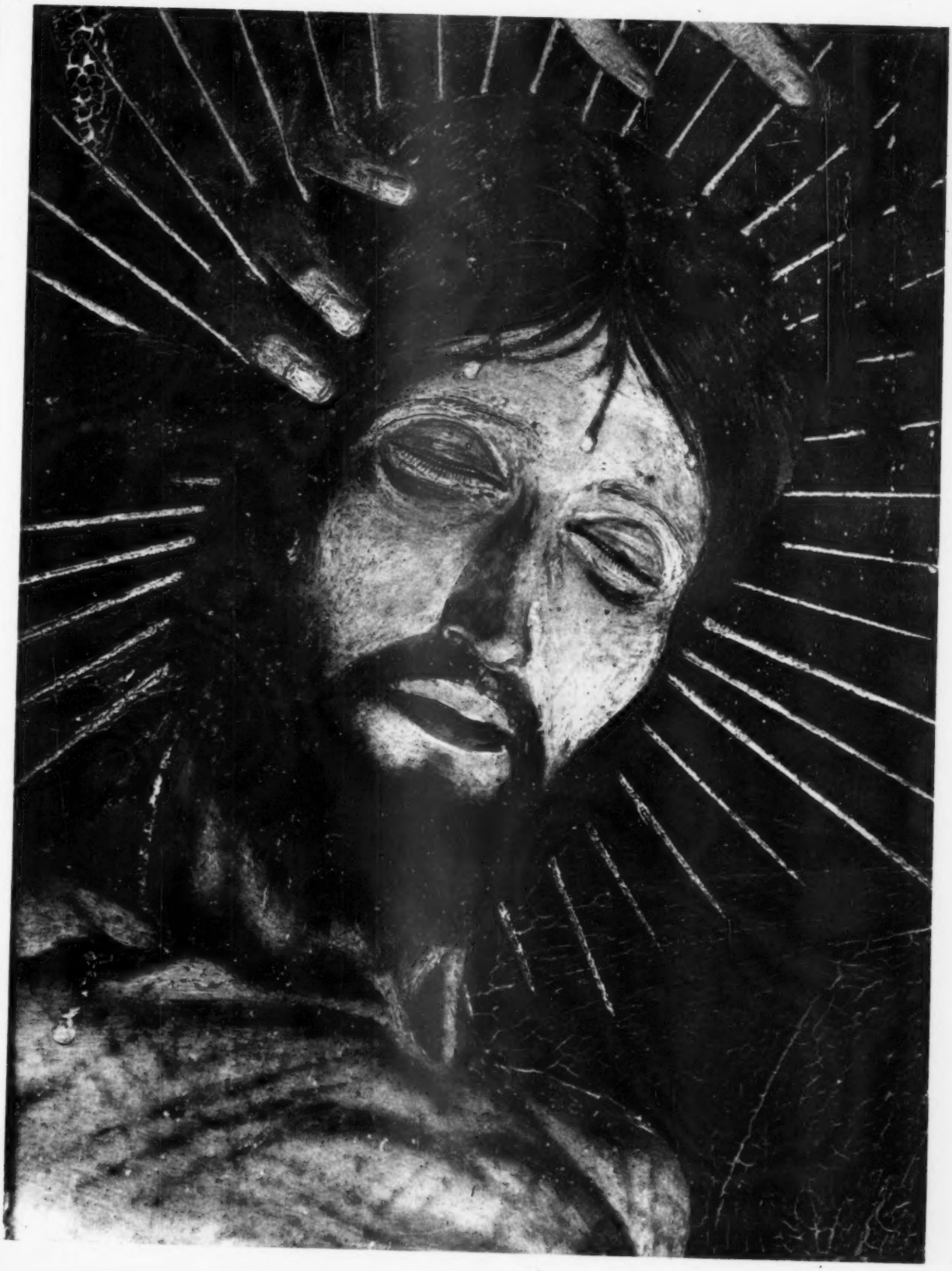
In einem Tische: blau, rosa, gelb, violett. (Wirkt teils wie Schlagschatten, teils wie Lichtschein auf dem general-blauen (!) Tisch.)

Bisweilen Gesicht ein Generalton, nur mit Weiß gebrochen, dazu die Zeichnung (Augen und Mundspalt usw.) fein scharf mit Haarpinsel und flüssiger Farbe eingesetzt.

Alle starken Farben in der Mitte des Bildes, desgleichen alle großen Kontraste von Hell und Dunkel. Klare Anwendung des Prinzips: hell gegen dunkel, dunkel gegen hell. Aber unaufdringlicher, selbstverständlicher, motivierter als etwa bei Jaeckel. (Dies sehr wichtig! Bei Gruppierung eines Motivs auf alle diesbezüglichen Möglichkeiten achten!) Haltung (nicht Buntheit), trotz zahlloser Einzelmotive im ganzen Bilde. Wodurch? durch (meist farbige) Zusammenfassung einzelner Gruppen. Ein Beispiel soll's erklären: Die Vase links im Bildnis der „Freundinnen" aus einem in sich kaum modulierten, sehr hellen grauen englischroten Ton. Dieser Ton ist einer der (untereinander verwandten) Töne, mit denen der Tisch gemalt ist, auf dem die Vase steht. Würde ich auf den Tisch meines „Stillebens mit Handschuhen" eine Vase aus einheitlichem Venezianischrot streichen, so hätte ich — übersetzt — den gleichen Effekt.

Leichtmachen von bestimmten Stellen im Bilde (trotz ganz zugemalter Leinewand und deckenden — nicht lasierenden — Farben), von Stellen nämlich, die zu schwer sind, wie etwa Stellen in meinem Handschuhstilleben oder in Hoferschen Stilleben: 1. durch ungenaues Setzen der Kontur; 2. durch gelegentlichen

Meister von Avignon, Christuskopf



T.S.

Verzicht auf scharfes Absetzen eines Motives gegen ein anderes: a) durch Nichtkonturieren, sondern „ausfunzeln" des Striches an den Grenzen von zwei farbig in sich geschlossenen Flächen (so wie das Matisse mit Schlips und Hemd seines „Schmetterlingsfängers" tut), b) durch genau gleiche Helligkeit einzelner Grenzteile (bei verschiedener Farbe). (Augenhöhle der oberen Figur in den „Freundinnen" gegen Hintergrund!)
„Interessante" Motivteile:
Halstuch geknüpft, Fenster mit Laden, Vasen, Flaschen usw. auf Seitentischen und Simsen, gemusterte Tücher in der Hand, Teppichecken, aufgezogene Tischschubladen, Stuhl, gemusterte Kopfkissen und Vorhänge, Körbe, halbabgezogene Handschuhe usw.

Februar 1927

In der Galerie Matthiessen, Berlin:
„Das Stilleben von 1850 bis zur Gegenwart"

Ich erkannte: Konturen dürfen schon Akzent, Bestimmtheit, Dunkelheiten haben, nur keine eigene Körperlichkeit, die größer wäre als die der Dinge, welche sie umschließen.
Aufhebung des „Bleifassungs"-Charakters der Kontur bei Hofer: an eine Seite stößt große Helligkeit, an die andere Dunkelheit.
Häufiges Fehlen jeglicher Konturierung bei Matisse. Ersatz dafür: das Nebeneinander „tragender", gleichwertiger, klar vorgetragener, in sich einheitlicher Farbe! —
Dann sah ich auch: meine jetzige Palette birgt eine Gefahr: sie ist nicht einheitlich; eine feurige, metallisch-glänzende Farbreihe (Ultramaringelb, Kadmium, Zinnoberrot, Cölinblau, Preußischblau, Malachitgrün, Feuriggrün usw.) steht neben einer tonigen, erdigen Farbreihe (Ocker, Siena, Kasseler Braun, Grünerde, Rebschwarz usw.). Bei sehr ungemischter, „tubiger" Malweise wird dieser Zwiespalt unangenehm bemerkbar! — Eine vorwiegend feurige Palette: die Schmidt-Rottluffs; eine vorwiegend erdige: die Braques. — Die Erdfarben wirken übrigens feuriger, als sie eigentlich sind, wenn sie lasierend auf hellen Grund gesetzt werden.

1927

Durch lasierenden Auftrag erscheint eine Farbe heller (wenn sie auf weißen) oder dunkler (wenn sie auf schwarzen Grund gesetzt wird), ohne selber den Grad ihrer Reinheit sonderlich zu ändern (wie etwa bei Aufhellung oder Verdunkelung durch Beimengen von Weiß resp. Schwarz).
„Was man nicht kann, macht man mit Schwung", sagt Paul Citroën. Sehr gut. Nun gibt es geschwungene Linien, die durch den Umstand, daß sie gegen ihr Ende immer feiner werden, den Eindruck des „Schwunghaften" noch unterstützen. Sie müssen mit der gleichen Intensität und Konzentration hergestellt werden wie nicht geschwungene, gleichmäßig starke. „Das Piano muß tragen", sagt der Geiger!

In der Alten Pinakothek, München (1934)

Schwarzbehandlung bei Velasquez. Rock des Männerbildnisses: dunkles Schwarzgrün, ganz einheitlich angestrichen; darauf, noch ins Nasse, mit tiefstem Schwarz in freier, starker Pinselzeichnung einfache Faltenangabe, so etwa wie ein Chinese mit Pinsel und Tusche einen Rock auf Weiß zeichnen würde.

FRÜHE – UNZUREICHENDE – VERSUCHE ZUR KLÄRUNG MEINES BEGRIFFES VON „GESTALTUNG"

München, Herbst 1920

Endlich Cézannes „Bahndurchstich" im Original gesehen. Das ist nicht nur gemalt. Mir scheint, der Mensch hat das Bild zusammengezimmert so gradezu, so unmittelbar wie der liebe Gott den Wald. Hinter diesen Geist sollte man zu kommen trachten.

Basel, Sommer 1924

Heute besuchte ich die Bachofensche Sammlung und fand zu meiner großen Freude eine rare Leihgabe: den „Tod des Laokoon" von Greco. Im Ausmaß der Figuren, die fast den Rahmen sprengen, ein rechter Tizian-Schüler. Das Ganze — anders, als man es sonst von Greco kennt — aus einem leuchtenden Schwarz entwickelt, das nach Rostrot und Tiefgrün moduliert ist; die sehr bleichen Körper aus den gleichen Farben, mit Weiß gebrochen; in den tiefsten Schatten (Nasenlöcher, Augenhöhlen) schwärzliche Krapptupfer. Das Werk tut trotz aller Posiertheit fast eine grausige Wirkung Alles scheint mit großer Offenheit zusammengemalt, kräftig und breit wie vom alten Delacroix.
Etwas hat sich mir offenbart: so wie es eine Phan-

Toni Stadler: Kopf, Zeichnung

tasie der Form, eine der Farbe gibt, so gibt es wohl auch eine Phantasie der Kraft. Ist das verständlich? Sicherlich noch nicht. Ich meine: ein Mann ohne jede Formen- und Farbenphantasie, ohne jeden Geschmack und ohne jede „literarische" Begabung (die Bezug auf Wahl und Ordnung des Sujets hat) könnte ein banales Motiv wählen, es auch simpel, unschön, theatralisch behandeln, und könnte dabei doch mit eben dieser „Phantasie der Kraft" jedem gemalten Stückchen, jedem Grashalm, jedem Finger, jeder Falte eine solche Greifbarkeit und Realität (nicht etwa Naturtreue!), ich möchte sagen: solchen Erdgeruch geben, daß man beim Betrachten seiner Bilder meint, seine Geschöpfe seien ernste, wirklich seiende und lebenswürdige Wesen, die nur durch einen Zauber gezwungen sind, entstellt, in lächerlichen Posen abgeschmackte Handlungen vorzunehmen.

Manche Bilder von Marées vermitteln den gleichen Eindruck, manche auch von Dix (Bildnis von Karl Nierendorf, 1923). Da liegt vielleicht das Geheimnis der künstlerischen Schöpferkraft.

Vom Malen nach der Natur (1924)

Wenn ein ebenso geschickter wie fleißiger Maler das vollkommen getreue Abbild einer Landschaft gäbe, so würde dieses Abbild doch einen ganz anderen Eindruck machen als die Natur selber: Die Natur wirkt eben mit anderen Mitteln als die Kunst. Um eine ähnliche Wirkung wie die Natur selber hervorzurufen, muß der Künstler ihr Wesen treffen, das Gesetz der Dinge darstellen. Zu diesem Ende wird er das Gesicht der Dinge meist verwandeln müssen. Die innere Freiheit dazu aufzubringen, fällt dem jungen Maler vielleicht schwerer als alles andere: schwerer als Technik, schwerer als Ordnung. Immerhin — diese Freiheit ist zu erwerben; was zu tun sei, ist lehr- und lernbar.

Über „Gestaltung" (1927—1928)

In den letzten Zeiten habe ich die Münchener „Hesperiden" von Marées, die große „Pietà" aus der École d'Avignon (XV. Jahrhundert) im Louvre und das „Liebespaar" (1924) von Otto Dix gesehen. Diese Bilder sind alle — zumindest bis zu gewissem Grade — „gestaltet", das heißt: sie sind nicht bloße Farbe, nicht nur „Malerei", sondern sind geschöpfhaft, sind im Wesen die Dinge selbst, unheimlich sie selbst, nur für die Sinne noch bloße Farbe. — Welch ein Rätsel! Wie gelangt wohl der große Maler zur „Gestaltung"? Über das Psychische des Vorganges wüßte ich nur wenig zu sagen. Jedenfalls ist die größte Intensität und Konzentration dazu erforderlich, die stärkste Vorstellung und vor allem: der Schöpferwille, der unbedingte, fanatische Wille: ein Ding zu „gestalten". Nun zur artistisch-technischen Seite: ich habe in allen „gestalteten" Gemälden mit wenig Ausnahmen eine Anzahl von ganz bestimmten artistisch-technischen Eigenheiten vereinigt gefunden; jedoch kann ich noch keine rechte Erklärung dafür geben, warum denn das „Gestalten", dieser Schritt vom „Sehenlassen" zum „Erschauen-lassen", gewöhnlich gerade von diesen Eigenheiten begleitet wird. Hier seien nun einige der allgemeinsten und auffälligsten genannt:

Natürliche, übersichtliche Anordnung der Dinge.

Gute organische Motivierung der Gesten.

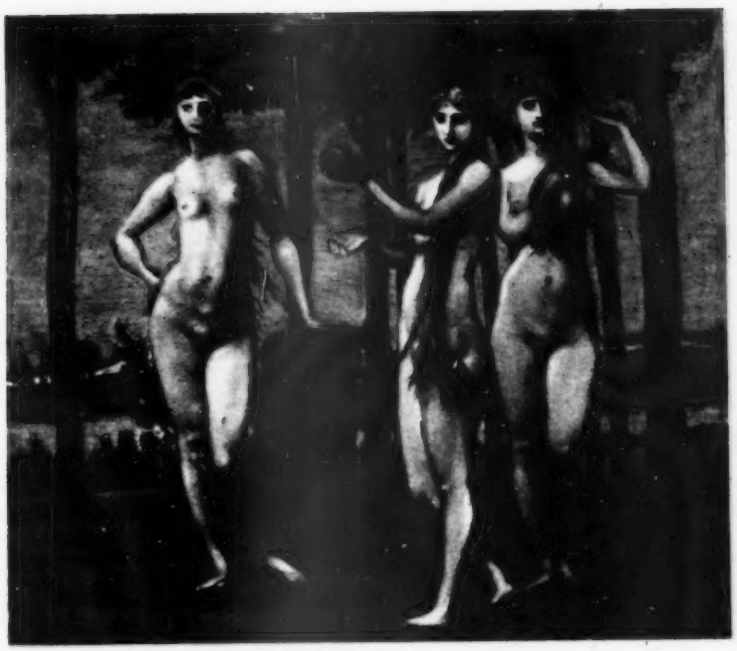
Deutliche Erkennbarkeit des Tragenden und des Lastenden (wie etwa bei Marées).

Übereinstimmung von motivischem und artistischem Gleichgewicht.

Entschlossenheit und Bestimmtheit des Vortrages, einerlei ob technisch schnell oder langsam gearbeitet wurde, einerlei auch, ob es sich um Kräftiges oder Zartes handelt. Kurz — nichts Halbes, nichts Laues, nichts Gespieltes, sondern immer nur ganz Gewolltes.

Ähnliche Materien-Konzentrationsverhältnisse wie in der Natur. Bei festen Körpern immer eine gewisse Pastosität: etwa eine Blume, fast vollendet körperlich aufgetragen in einem lavierend dünn gemalten Wassergrunde. Ich behaupte sogar: die richtigen Konzentrationsverhältnisse mancher Motive — etwa der Luft oder der menschlichen und pflanzlichen Körpermaterie — kann man nur durch die Kontraste von Pastositäten und Lasuren in mehrschichtiger Malerei wiedergeben. (Zur Veranschaulichung des Begriffes der verschiedenen Materien-Konzentrationsverhältnisse stelle man sich ein Blatt Papier in diffusem Lichte vor: einmal frontal, einmal verkürzt gesehen. Es kann beide Male den gleichen Tonwert und die gleiche Farbe zeigen, wird aber trotzdem verschiedene Konzentrationsverhältnisse haben.)

Eine Darstellungsweise, die der Eigenart der verschiedenen Schatten gerecht wird.



H. VON MARÉES, HESPERIDEN

Übereinstimmung von Motiv- und Pinsel-Struktur. (Es ist erstaunlich, wie selten diese anscheinend selbstverständliche Forderung erfüllt wird.)
Klare Darstellung des Räumlichen durch möglichst widerspruchslose Vereinigung der Mittel der vier verschiedenen Perspektiven. Eindeutige, leicht lesbare Zeichensetzung also für die relative Tiefenlage eines jeden Punktes im Bild-„Raume".

1929

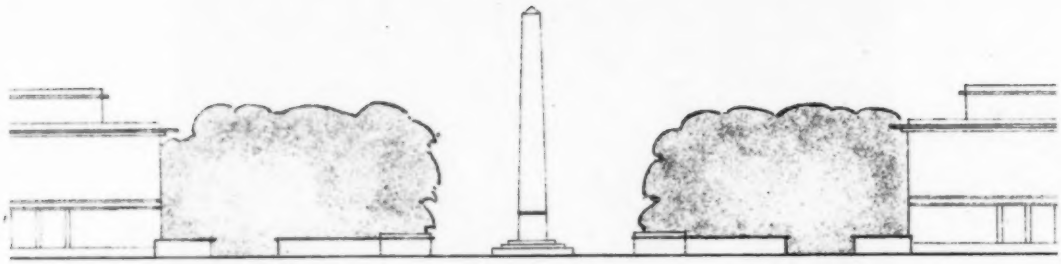
Nicht zeitliche Wahrheit — ewige Wahrheit will ich; nicht Naturalismus des „Gesichtes", sondern Naturalismus des Gesetzes: das ist „Gestaltung". Selbst die stilisierteste Malerei kann naturnahe wirken, wenn sie jenen „inwendigen Naturalismus", eben den Naturalismus in der Darstellung des Gesetzes hat.

Etwa 1932

Durch „Gestaltung" soll das Wesen der Natur, ihr „wahres" Sein, erschaubar gemacht werden — wobei ich vorzüglich an eine Schaubarmachung der materiell-energetischen Beziehungen denke, in denen die Dinge stehen —, während mir die Schaubarmachung der „Idee" eines Dinges (seines gedachten Ur- und Musterbildes) nicht unabweisbar notwendig erscheint, gibt es doch (auch) Meisterwerke der „Gestaltung", die fern jeglicher Abstraktion rein naturalistisch sind, wie etwa das „Liebespaar" (1924) von Otto Dix.

1943

Die schönste Aufgabe der Kunst ist: daß sie tröste, mehr noch: daß sie uns ein Paradies erschließen helfe: das irdische Paradies im Geiste des ahnenden, des erkennenden Menschen, der durch tiefstes Erfassen endlich die All-Natur beherrscht und zur All-Gottheit umformt. Wie die Wissenschaft — der andere große Stamm unserer Erkenntnis — vornehmlich im denkenden Geiste wurzelt, so die Kunst im schauenden. Ihr Teil ist die unmittelbare Wesens- und Gesetzesschau. Dort zeigt sich das Göttliche in ihr — nicht aber im Gegenstande, den sie wählt, noch in der Gefälligkeit, mit der sie darstellt.



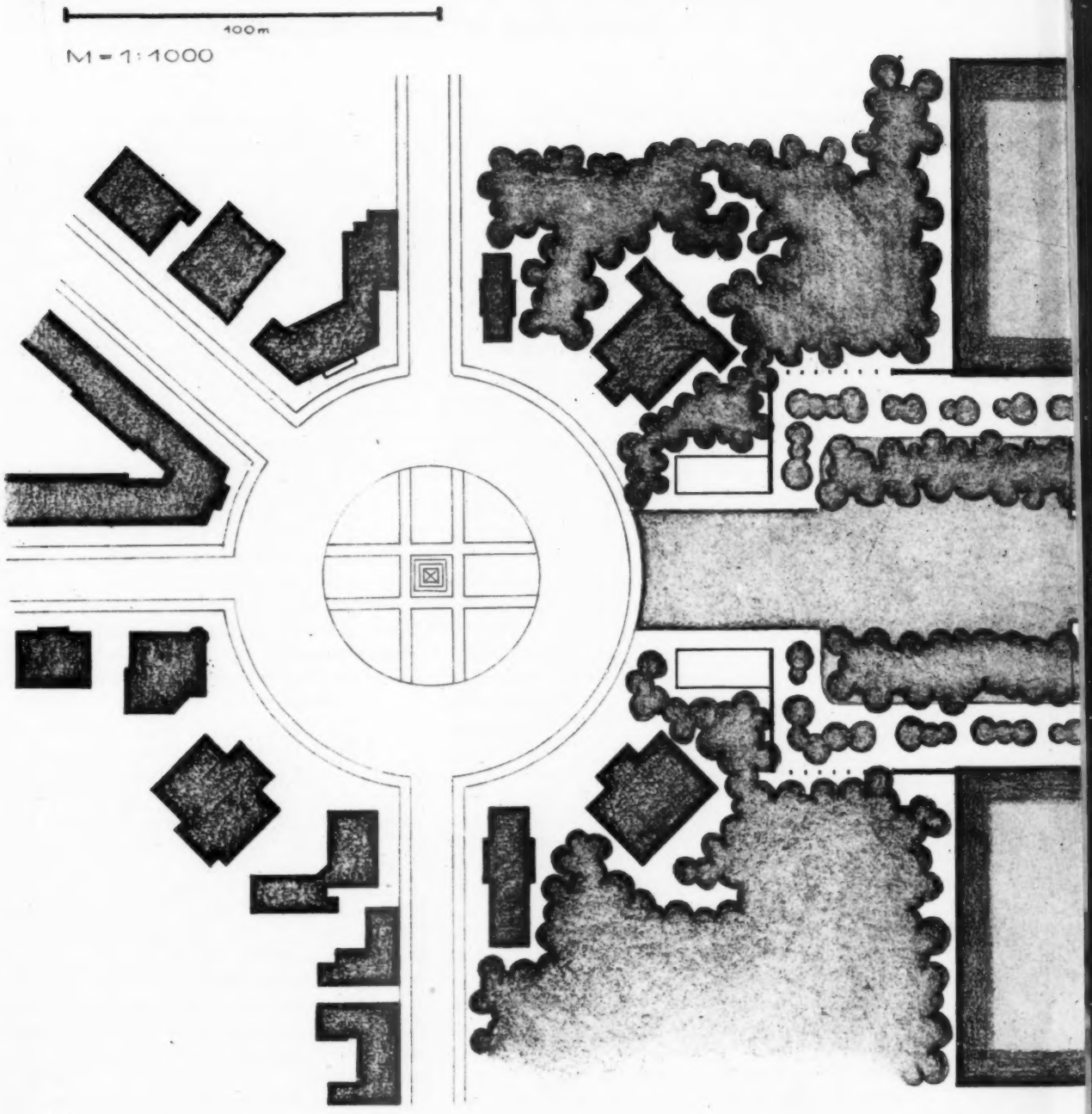
O. E. SCHWEIZER

DIE NEUGESTALTUNG DES KÖNIGSPLATZES IN MÜNCHEN

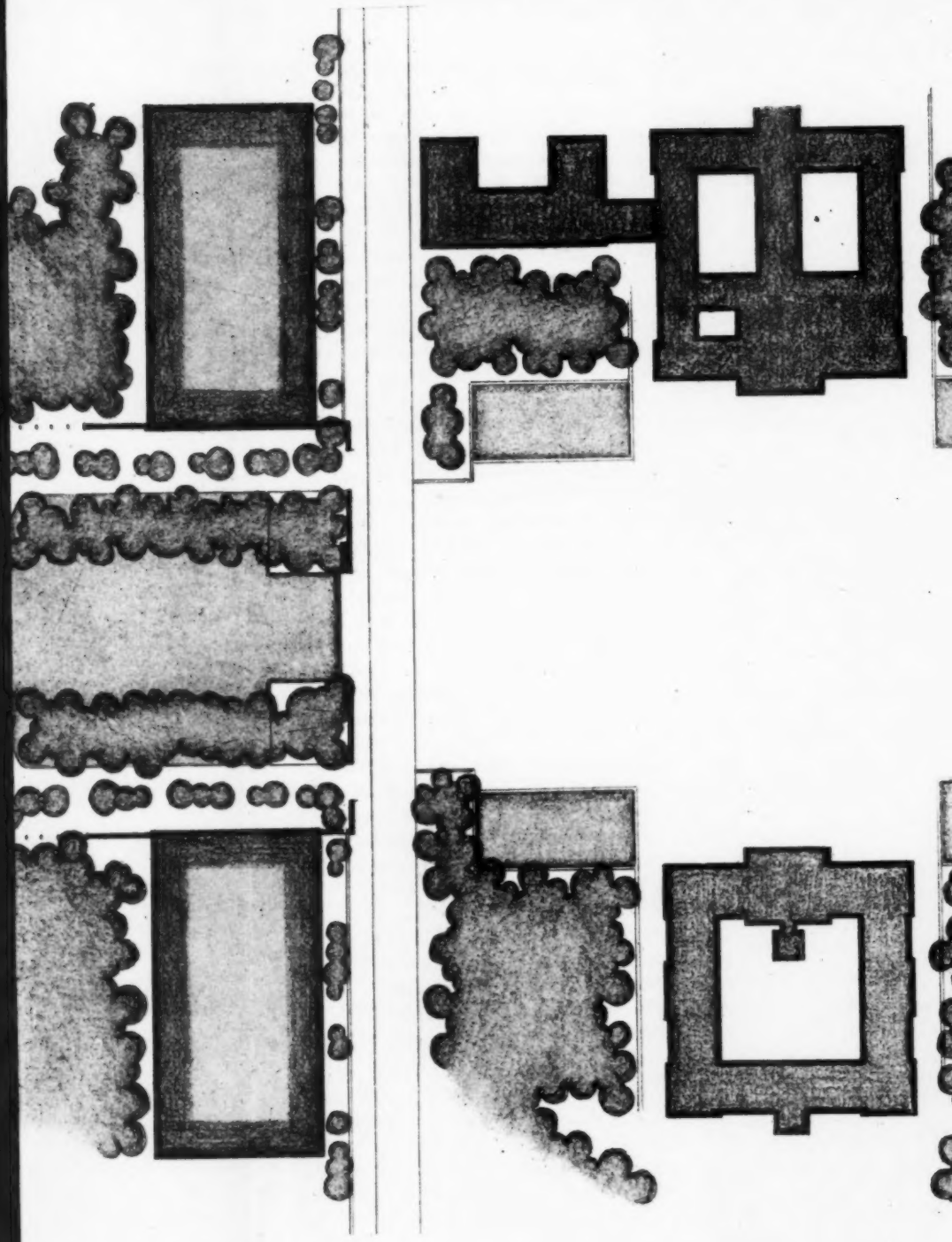
Mit der Umgestaltung des Königsplatzes zum Forum der nationalsozialistischen Partei wurde eine der schönsten städtebaulichen Schöpfungen des romantischen Klassizismus zerstört. Ihr einstiger unbeschreiblicher Zauber lag in der Geöffnetheit der Platzwände auf eine locker bebaute Park- und Gartenstadtlandschaft, in dem Zusammenwirken von monumentaler Architektur und Grünflächen. Mochte auch einmal eine allseitig gleichmäßig umrahmende niedere Randbebauung geplant worden sein, an deren Stelle dann Baumkulissen getreten wären, so fand doch in der Gestalt, die der Platz bis 1935 hatte, das Naturgefühl des romantisch innervierten Klassizismus, der den Park von Wörlitz und die englischen Gärten schuf, seinen Ausdruck.

Die Umgestaltung der dreißiger Jahre beraubte den Platz seines landschaftlichen Charakters. Nachdem schon ein Jahrzehnt vorher, als man den Fahrverkehr um die Propyläen herumleitete, die westlichen Baumkulissen zum größten Teil beseitigt worden waren, verschwanden sie nun auch auf der Ostseite, damit vom Platz aus der Blick auf die Parteibauten frei wurde, die mit den „Ehrentempeln" in ihrer Mitte eine geschlossene architektonische Platzwand bildeten. Die den Königsplatz hier tangierende Arcisstraße wurde in den Platz einbezogen, der nun durch diese Erweiterung seine Ausgewogenheit verlor: Glyptothek und Kunstausstellungsbau (Neue Staatsgalerie) waren aus seiner Nord-Süd-Achse herausgerückt. Es verschwanden endlich auch die Rasenparterres, die den Platz gliederten, und mit ihnen alle Maßstäbe, so daß Klenzes Glyptothek und Propyläen, Zieblands Kunstausstellungsgebäude jetzt halt- und gewichtlos am Rande eines durch den einheitlichen Plattenbelag maßstablos gewordenen schalen Repräsentationsplatz schwimmen.

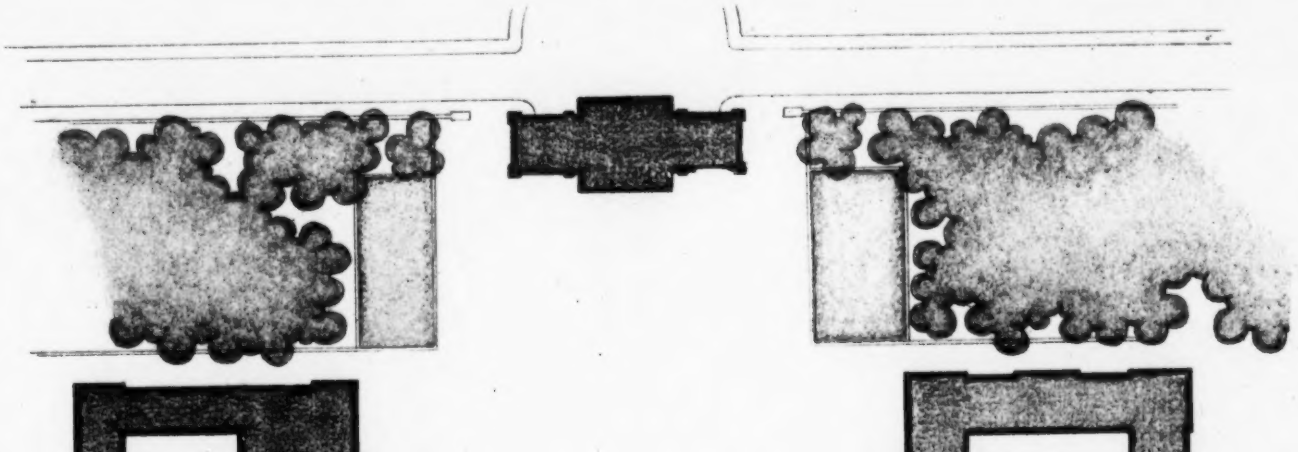
Durch die Sprengung der beiden „Ehrentempel" zwischen den bei den Bombardements unbeschädigt gebliebenen „Parteibauten" war der Anstoß zu einer Korrektur der unglückseligen Gestalt, die der Königsplatz durch den städtebaulichen Dilettantismus Hitlers gegeben, um so mehr, als der alliierte Kontrollrat, der die Beseitigung der Tempel befohlen hatte, eine Neugestaltung der zwischen den nationalsozialistischen Repräsentationsbauten entstandenen Lücke verlangte. Doch von dem Mekka des Dritten Reichs stürzte nur die Fassade. Die sehr soliden Fundamente dagegen blieben stehen. Sie erheben sich, ein Quadrat bildend, in drei Stufen etwa anderthalb Meter über den Boden. Wirtschaftliche Erwägungen mochten den Gedanken, sie zu überbauen, nahelegen, zumal schon vor der Sprengung Dieter Sattler den Vorschlag eines Umbaus der Tempel zu kleinen Ausstellungsbauten gemacht hatte. (Es war ein nicht eben glücklicher Kom-



O. E. SCHWEIZER: PROJEKT DER NEUGE



VEIZER: PROJEKT DER NEUGESTALTUNG DES KÖNIGSPLATZES, MÜNCHEN



promiß, da die Verwendung der Fundamente zur Beibehaltung der quadratischen Grundrisse und einem hoch über dem Straßenniveau liegenden Erdgeschoß zwingt.) Außer wirtschaftlichen Gesichtspunkten lassen sich Sattler und andere eine Ueberbauung vorschlagende Architekten sehr stark von der Erinnerung an die einstigen Eckbauten von Klenzes Vorgänger Karl Fischer bestimmen, auf den die Planung der Briennerstraße mit der dreifachen Platzfolge — Karolinen-, Königs-, Stiglmaierplatz — zurückgeht. Diese charaktervollen Eckbauten, dreigeschossige Wohnhäuser in Form schlichter Kuben mit Zeltdach, standen symmetrisch beiderseits der West-Ost-Achse des Platzes, zwar außerhalb von ihm, aber doch in dem ihn umgebenden landschaftlichen Rahmen an prononcierter Stelle und paßten sich dem Ganzen maßstäblich vortrefflich ein. Eine Wiederherstellung des früheren Zustandes kann aber gerade aus städtebaulichen Gründen an dieser Stelle nicht mehr in Frage kommen, wie denn überhaupt das Königsplatz-Problem keine Aufgabe bloßer Wiederherstellung eines früheren Zustandes ist, sondern ein Problem der Neugestaltung, die mit einer veränderten und großenteils irreparablen Situation zu rechnen hat, die durch die brutalen Baumassen der beiden Parteibauten sehr wesentlich mitbestimmt ist. Jede aufragende Architektur, welcher Gestalt sie sei, aber würde heute an Stelle der Tempel die fatale steinerne Platzwand erneut betonen.

Auf das Gegenteil käme alles an; diese geschlossene Platzwand zu zerschlagen, um dem Königsplatz den Charakter eines in sich ausgewogenen, in die Landschaft gebetteten Freiraums zu geben. Es gilt die Parteibauten dadurch zu isolieren, daß man die durch die Sprengung entstandene Lücke von jeder Bebauung freihält. Das betonen die befragten Architekten Rudolf Esterer, Gustav Gsaenger, Otto Roth und der Gartengestalter Alfred Reich in einem gemeinsamen Gutachten mit Entschiedenheit, und Otto-Ernst Schweizer, dessen Ideenskizze die glücklichste und überzeugendste aller gemachten Vorschläge ist, bekennt sich grundsätzlich ebenfalls zu dieser Auffassung. Schweizers Vorschlag wird der städtebaulichen Situation und Aufgabe ausgezeichnet gerecht und hält sich durchaus in den Grenzen des jetzt Verwirklichbaren. Im Gegensatz zu dem sehr interessanten Projekt von Gsaenger, das eine einheitliche Grünfläche bis zum Karolinenplatz vorschlägt, in der der Königsplatz seine Selbständigkeit verlöre, läßt Schweizer diesen Platz als einen ausgesonderten Freiraum bestehen. Für ihn ist der Gedanke leitend — und darin stimmt er im Wesentlichen mit Esterer, Gsaenger usw. überein —, daß jede Neugestaltung darauf bedacht sein müsse, allseits die landschaftlichen Elemente zur Wirkung kommen zu lassen, ja möglichst noch zu verstärken. Auch er läßt den Straßenzug vom Königsplatz bis zu den niederen Eckbauten am Karolinenplatz völlig unbebaut — als Grünfläche mit hohem Baumwuchs. Einem grenzlosen Zerfließen des Königsplatzes soll eine gegen Osten abschließende, die Parteibauten verdeckende Baumkulisse hinter bis zu 3 Meter hohen Wänden entgegenwirken. Diese Baumkullisse ist inzwischen angelegt worden. Ebenso sollen Mauern die Grünflächen an der Briennerstraße und einfassend die Ecke Arcis- — Briennerstraße artikulieren. Ziemlich allgemein, auch von Schweizer, wird vorgeschlagen, den Königsplatz künftig vom Fahrverkehr frei zu halten und den einheitlichen Plattenbelag durch Rasenflächen zu unterbrechen, die dem Platz wieder eine Gliederung geben und für die Monumentalbauten an seinen Rändern Maßstäbe schaffen. Eine Neugestaltung dieser Art würde in gleicher Weise dem Ziele des modernen Städtebaues, die Stadtkörper aufzulockern und ihnen Lungen zum freien, gesunden Atmen in Gestalt von Grünanlagen einzusetzen, und dem Gedanken des romantischen Klassizismus gerecht werden, sie vermöchte den kulturellen Willen und die Baugesinnung unsrer Zeit eindrucksvoll und für die Jahrhunderte zeugend zu dokumentieren und endlich auch einen brutalen Eingriff des Nationalsozialismus in den gewachsenen Organismus des ludovizischen Münchens wieder gutzumachen. *Hans Eckstein*

PARISER KUNSTCHRONIK

Schwere politische und wirtschaftliche Krisen verhindern nicht, daß Frankreich seine Stellung als geistige Großmacht bestätigt und sogar verstärkt. Die alte Garde, Picasso und Matisse, wie die Jungen und ganz Jungen, die außerordentlich schwer unter der Wirtschaftskrise zu leiden haben, bezeugen eine bewundernswerte Unermüdlichkeit, um einen Ausweg aus der Krise, in der die zeitgenössische Kunst in so mancher Beziehung sich befindet, zu entdecken. Das ständige Vergleichen mit der Vergangenheit, um der Kunst neue Aufdrucksformen zu eröffnen, spiegelt sich natürlich in den zahlreichen offiziellen und privaten Ausstellungen in Museen und Galerien wieder. Sie bieten einen aufschlußreichen Überblick von den prähistorischen und primitiven Kunstmanifestationen in allen Teilen der Erde, z. B. die Ausstellung der Kunst der Azteken, Totonaken, Zapoteken und Inkas im Musée de l'Homme, bis zu den modernsten und kühnsten Vorstößen und Experimenten. (Réalités Nouvelles, David Hare, Internationale Surrealistische Ausstellung, Herold, L'Imaginaire, Matisses „Jazz", Dubuffet und Art Brut bei Drouin.)

Die Höhepunkte bildeten die sehr schöne Gedächtnisausstellung für den kürzlich verstorbenen Bonnard, die Ausstellung der Schätze der Wiener Museen im Petit Palais und die von Jean Cassou mustergültig organisierte Retrospektive der Werke Marc Chagalls im Musée des Arts Modernes de la Ville de Paris. Sie zeigt uns die ganze Entwicklung Chagalls von seinen Anfängen in Witebsk bis zu seinem Exil in New York, sie offenbart uns seine Phantastik, den Zauber seiner oft unerhört kühnen Farbkontraste, die ihm eigene Poesie und nicht zuletzt auch sein Genie. Sie ist gleichzeitig und zwangsläufig eine Ehrung für Bella Chagall, des Meisters Gattin, untrennbar mit seinem Aufstieg, seinem Schaffen und seinem unvergänglichen Ruhm verbunden. Die Liebe zu ihr klingt wie ein Leitmotiv durch sein Werk. Oft erscheint Bella im Bild. Als sie ihm durch den Tod entrissen wird, ist sie Chagall näher denn je, und so wird seine Verbundenheit mit ihr bis ins Jenseits hinein auf einigen seiner letzten Gemälde zur Apotheose.

Auch die märchenhaften Entwürfe, märchenhaft im wahrsten Sinne des Wortes, für die Dekorationen zu Strawinskys Ballett „Feuervogel" der New Yorker Aufführung sind zu sehen. Sie bieten einen interessanten Vergleich zu Chagall, der einst bei Bakst studierte und für das Jüdische Theater in Rußland als Bühnenbildner wirkte. Wiedersehen feiern wir mit berühmten Gemälden aus Chagalls heroischer Zeit wie „Paris par la Fenêtre", vom Museum of Non Objective Art in New York ausgeliehen, und „Les Marchands à Bestiaux", vor denen noch gegen Ende des ersten Weltkrieges im „Sturm" in Berlin so mancher heutige Chagallanbeter den Kopf schüttelte. Bekanntlich fand die erste große Gesamtausstellung Chagalls, zweihundert Werke umfassend, nicht in Paris statt. Der französische Dichter Guillaume Apollinaire organisierte sie bei Herwarth Walden im „Sturm" in Berlin.

Nicht vorübergehen darf man an der Soutine-Ausstellung der Galerie Zak. Sie ist nicht so reich wie die der Galerie de France vor zwei Jahren, doch bedeutend wie jede dieses tragischen Malers, der an Kafka erinnernd, in jedem seiner Bilder die Qualen der gräßlichen Katastrophe, die über die Menschheit hereinbrechen sollte, vorausahnen läßt. Einige der schönsten, der erschütterndsten sind da, z. B. das Bildnis des Mannes mit dem kleinen Hut und dem traurig hängenden Schnurrbart.

Ein großes Ereignis ist sowohl für die Kunstkritik wie für breite Kreise des Publikums die Ausstellung der Schätze der Wiener Museen, von André Chamson im Petit Palais organisiert, ein erfreuliches Ergebnis kultureller Zusammenarbeit Frankreichs und Österreichs. Soweit sie einen Transport vertrugen, sind die Gemälde der Meister der deutschen, flämischen, holländischen, französischen, italienischen und spanischen Schulen nach Paris überführt worden, um einige der deutschen zu nennen: Baldung Griens „Rast auf der Flucht nach Ägypten", Lucas Cranachs „Kreuzigung", Dürers „Martyrium der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien" und nicht zu vergessen Holbeins Bildnis der Jane Seymour.

Vermerkt sei noch unter der großen Anzahl sehenswerter zeitweiser Ausstellungen die sehr umfangreiche der Galerie Charpentier „Les Peintres de la Provence" mit der „Arlésienne", einer der schönsten Bilder van Goghs, ferner die Retrospektive des belgischen Malers Permeke, eine der interessantesten Erscheinungen der zeitgenössischen Kunst.

Alexandre Alexandre, Paris

BERLINER KUNSTCHRONIK

Der April brachte viele Ausstellungen, unterschiedlich in der Qualität, wie das bei dieser Fülle nicht anders sein kann. Darunter aber auch einige hervorragende, diesmal weniger die der Maler als vielmehr die der Bildhauer. Nachdem im März die Hartung-Ausstellung lebhafte Diskussion auslöste, beruhigten sich die Gemüter bei Heiliger und Karsch, und es herrschte eigentlich nur Freude über diese beiden Ausstellungen. Die Karsch-Ausstellung gibt einen sehr guten Überblick über die Arbeit dieses verhaltenen und spröde-lyrischen Plastikers. Der junge Heiliger hat sich mit seinen neuen Arbeiten in die vorderste Reihe der neuen Begabungen gerückt. Seine Plastiken sind von einer abstrakten Gegenständlichkeit, sie bilden eine sehr gelungene Synthese der beiden bildhauerischen Lager, seine Figuren und Köpfe sind ganz von innen nach außen getrieben, also ursprünglich plastisch, sie sind kühl und emotionell und befriedigen das Verlangen unserer Zeit nach Lyrismus auf eine herbe und doch leicht poetische Art. Heiligers Lyrismus kommt aus der Form, nicht aus dem Gegenstand, fast sogar aus der leicht malerischen, strukturierten Oberfläche der an und für sich sehr zusammengezogenen Formen. Die manchmal fast endgültige Formulierung seiner Zeichnungen ist verblüffend. Wie gut und schön die Bildhauer zeichnen! Hartungs Zeichnungen und farbige Blätter, die zwar aus einer anderen Mitte kommen, waren, aus einer neuen Formensprache, genau so beglückend. In der Ausstellung des „Freundeskreises" bei Franz Plastiken von Gerhard Marcks und Hermann Blumenthal, sowie eine Fülle neuer Holz- und Steinskulpturen von Dierkes. Dierkes ist ein ausgesprochenes Temperament, der nicht mit Intelligenz, sondern mit allen Risiken eines Temperamentkünstlers arbeitet, dabei gelingen Werke, die wie eine kühne Behauptung sind, deren guten Wurf man nicht beweisen kann, andere Dinge sind verrutscht und wirken beinahe dilettantisch. — Die Ausstellung von Gerhard Moll bei Rosen zeigt, daß dieser junge autodidaktische Maler — und daß er ein solcher ist, sieht man seinen häufig modernistischen Bildern zu sehr an — viele Probleme der modernen Kunst falsch sieht oder mißversteht. Picassos Elefantiasis-Deformierungen werden ohne Grund übernommen und wirken so falsch und entartet. Auch eine mit vielen Ressentiments beladene Malerei, die einmal inhaltlich, dann wieder formalistisch ist.

Die Gedächtnisausstellung für Gustav Dießl im Archivarion-Verlag macht die Öffentlichkeit mit den malerischen und zeichnerischen Produktionen dieses Schauspielers bekannt. Es ist nicht zu leugnen, daß einige gelungene Arbeiten darunter sind, ein sehr fein gemaltes Frauenporträt und vor allem einige Graphiken, die im Duktus von ferne an Kokoschka und Barlach, einiges auch an Kubin erinnert. Das meiste ist literarisch, theatralisch, die Malerei kann expressionistisch, naturalistisch und auch wie alter Jugendstil aussehen.

H. T.

HEINZ BATTKE

Der Verfasser der in diesem Heft veröffentlichten „Aufzeichnungen eines Malers" (erster Teil) wurde 1900 in Berlin geboren. Seine Familie ist ostpreußischen Ursprungs. Der Vater war Musiktheoretiker und Musikpädagoge, die Mutter Schriftstellerin. Heinz Battke besuchte bis 1917 das Realgymnasium, dann wandte er sich der Malerei zu. Drei Jahre lang studierte er bei Karl Hofer an der Berliner Akademie. Auf ausgedehnten Reisen durch Deutschland, Frankreich, Holland, Dänemark, Schweiz, Italien und Österreich lernte er Europa kennen. Lange arbeitete er in Paris. 1929 zog er sich für ein halbes Jahr in die Umgebung von Florenz zurück. Ebensolange verweilte er später in Kolmar, durch das Wunder des Isenheimer Altars gebannt. Seit 1925 stellte er regelmäßig aus in Berlin (Preußische Akademe d. K., Sezession), Hamburg, Leipzig, Breslau, Düsseldorf usw. 1927 kaufte die Deutsche Kunstgemeinschaft zwei seiner Werke. Der Berliner Magistrat erwarb eines seiner Stilleben für das Rathaus. Für die Breslauer Kirche zur Heiligen Familie schuf er eine große Sebastian-Darstellung. Die von Willi Wolfradt geplante Monographie über Battke scheiterte an der Kunstpolitik des Dritten Reiches. — Neben seinem Malerberuf beschäftigte sich Battke mit kunsttheoretischen Studien. Als ausgezeichneter Kenner (und Sammler) alter Fingerringe verfaßte er den Katalog der Ringsammlung des Berliner Schloßmuseums. Das Hitlerregime verleidete ihm den Aufenthalt in Deutschland, er ging nach Italien, wo er noch heute — in der Nähe von Florenz — lebt.

Seine Aufzeichnungen werden im Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden in Buchform erscheinen. Eine gleichzeitige italienische Ausgabe ist geplant.

BÜCHER

WILLI BAUMEISTER

„DAS UNBEKANNTE IN DER KUNST"

Wenn Meister des Pinsels zur Feder greifen, wird es meistens als Zeichen schöpferischer Pausen oder Schwäche gewertet: aber sowohl Leonardo wie Dürer haben theoretisiert. Die abstrakten Maler sind in der besonders schwierigen Lage, ihr bildnerisches Werk theoretisch verteidigen und begründen zu müssen. Darum sind die Bauhaushefte von Paul Klee unersetzliche Bausteine der modernen Malerei. Franz Mares Aphorismen waren so bedeutend, daß sie über seine künstlerischen Äußerungen gestellt wurden. Der Stuttgarter Willi Baumeister war durch die Umstände zur theoretischen Besinnung gezwungen, als ihm nämlich unter dem Hitlerregime die Arbeit praktisch unmöglich gemacht war. In dieser Zeit — 1943 — hat er „Das Unbekannte in der Kunst" konzipiert, nicht ohne Ermunterung seiner Weggefährten. Der stattliche Band ist erst jetzt herausgekommen. Wer in dem Buch eine umfassende Analyse der eigenen Arbeit Baumeisters suchen würde, bliebe enttäuscht. Baummeister wollte weder sich selbst abschließend rechtfertigen noch ein Lehrbuch der abstrakten Malerei schaffen, obschon er besonders dazu berufen gewesen wäre: denn er ist außergewöhnlich didaktisch begabt. Ihm war daran gelegen, eine Idee, nämlich die Eroberung des „Unbekannten" in der Kunst, theoretisch zu vertreten. Zweifellos ist Baumeister hier einem Trugbild erlegen, weil er ein naiver, nicht wissenschaftlicher, sondern elementarer Künstler ist. Ihm fehlt das geistige Rüstzeug, um die Tragweite seiner Idee abzuschätzen, die sich bei näherem Zusehn als kunstwissenschaftlich und historisch unergiebig erweist — oder doch nicht so ergiebig, wie es Baumeister erhofft hatte. Das setzt die Bedeutung des Buchs keineswegs herab. Denn überall dort, wo Baumeister aus seinem Wissen um die werkgerechte Arbeit, um die Dynamik der Zivilisation, um die Veränderungen des Sehbilds doziert oder wertet, gelingen ihm Einsichten, die zum Wesentlichsten überhaupt gehören, was über das eigentümliche Lebensgefühl der Zivilisation und ihrer Zukunft gesagt worden ist. Kapitel wie die über „Rhythmus als Zeitkörper" oder die Schlußkapitel des ersten Teils zählen zu den Kostbarkeiten moderner Kunstbetrachtung. Baumeister reduziert die Anschauung immer auf die Grundelemente. Er vereinfacht. Er weiß weit mehr über den inneren Entwicklungsgang der modernen Malerei auszusagen als viele kunstwissenschaftliche Handbücher — freilich von einem bildphilosophischen Gesichtspunkt aus. Er besitzt den untrüglichen Sinn für das Handwerk, er spricht nicht als Gelehrter, sondern als ein Fachmann, der von seinen Handgriffen erzählt, von dem, was er täglich betreibt: und da zeigt sich, daß die Dinge, die Fertigkeiten selbst philosophieren. In seinem Buch sind erstaunliche Sätze über die Architektur, die künftige Bauweise, die Veränderung unseres Sehbilds gesammelt, wie auch partienweise die Technik unserer Epoche als ein eminent belebender, zukunftsträchtiger Prozeß enthüllt wird. Wie kommt es, daß von diesen „abstrakten" Meistern, die mit dem naturalistischen Motiv gebrochen haben, solch ein aktivierendes Fluidum ausstrahlt, als hätte das technische Zeitalter hier sein biologisches Zentrum gefunden?

Egon Vicke

Curt E. Schwab, Verlagsanstalt Stuttgart

KUNSTKALENDER 1948

Kunstkalender Aufbau-Verlag Berlin. Erinnerungen an Kunstpostkarten früherer Tage tauchen beim Durchblättern dieses Kalenders auf, der (jeden dritten Tag wechselnd) von der ägyptischen bis zur jüngsten Gegenwartskunst gleichsam eine Kunstgeschichte im Taschenformat darstellt. Die wenigen farbigen Wiedergaben sind nicht immer gelungen.

Kunstpostkarten-Kalender, 1948, Volk und Kunst. Malerei, Grafik, Plastik, Dresdener Verlagsgesellschaft KG., Dresden. 24 hauptsächlich farbige Kunstpostkarten, gutes Papier, eine sorgfältige, etwas aufdringliche Typografie, in der Farbe oft nicht sehr glücklich. Am besten die Wiedergaben der Grafik, z. B. die Federzeichnung zu Aschenbrödel von Josef Hegenbarth. Bedauerlich die Einschränkung auf das sächsische Kunstschaffen. Nur einige der Künstler: Josef Hegenbarth, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Max Schwimmer haben mehr als provinzielle Bedeutung.

Ein Jahr in Farben, 1948, Bildkalender in 12 farbigen Monatsblättern, Sachsenverlag Dresden. Repräsentative Aufmachung, gute Textgestaltung, sehr sorgfältige farbige Wiedergaben. Es sind wiederum nur sächsische Künstler vertreten. Die Auswahl der Bildvorlagen erweckt den Anschein, als fürchte man in der Ostzone, die problematischen Werke moderner Kunstrichtungen in die breite Öffentlichkeit zu tragen. Die alte Welt liegt in Trümmern, und man tut so, als sei sie noch da!

Heilbronn wie wir es kannten und in dem wir leben. Ein Kalender auf das Jahr 1948, Woldemar-Klein-Verlag, Baden-Baden. 36 Blätter in Kupfertiefdruck zeigen die mittelalterliche Reichsstadt in ihren kostbarsten Bauten und Kunstschätzen, die Industrie- und Handelsmetropole des württembergischen Unterlandes, das im Kriege zu vierfünftel zerstörte Heilbronn und den Wiederaufbauwillen seiner Bewohner, dem auch ein Teil des Ertrags von diesem Kalender zugute kommen soll.

Schwarz-Weiß, ein Kalender zeitgenössischer Grafik und Illustration auf das Schaltjahr 1948, dargeboten vom Jan-Thorbecke-Verlag und vom Grafischen Kabinett der Rathaus-Buchhandlung zu Lindau am Bodensee. Wiedergaben von Grafik und Illustrationen kommen dem Original am nächsten. Diese weise Beschränkung, unterstützt durch eine gute Auswahl und sorgfältigen Druck, sichert dem Kalender, wie schon im Vorjahre, sein künstlerisches Niveau.

Kunstkalender Verlag Gerd Hatje, Stuttgart und Calw. Ein Beispiel, wie ein Kunstkalender sein soll. Alle 14 Tage hat der glückliche Besitzer ein anderes großes Kunstblatt (28×42) an der Wand. Die schlichte Typografie steht in ausgezeichneter Harmonie mit der vorzüglichen Bildwiedergabe. Aus alter und zeitgenössischer Kunst reihen sich Zeichnungen verschiedenster Technik, Holzschnitte, Radierungen und drei farbige Reproduktionen (ein Litho und zwei Aquarelle) aneinander, Laien und Kunstkennern zur Freude gereichend.

K. H.

NEUE KUNSTBÜCHER

Ankers, Albert: 13 Blätter (Mehrfarbenkupfertiefdruck) Hsg. Hans Zbinden. Verlag Büchler & Co., Bern.

Crivelli, Aldo: Kunst der Renaissance in der Schweiz aus der Reihe: Die Kunst in der Schweiz. Verlag Lucien Mazenod, Genf.

Eulenberg, Herbert: Nanna und Feuerbach. Verlag Der Greif, Wiesbaden.

Giacometti, Augusto: Von Florenz bis Zürich (Zweiter Teil seiner Autobiographie). Rascher Verlag, Zürich.

van Gogh, Vincent: 24 Reproduktionen von Zeichnungen und Lithographien, eingeleitet von Arnold Rüdlinger. — Briefe an seinen Bruder (1888—1890). Übertragung von Hans Graber. Benno Schwabe, Basel.

Hamann, Richard: Ägyptische Kunst, Wesen und Geschichte. Mit 334 Abbildungen. Droemersche Verlagsanstalt vorm. Th. Knaur Nachf. Verlag, Wiesentheid (Ufr.).

Hartlaub, G. F.: Alchimisten und Rosenkreuzer, Sittenbilder von Petrarca bis Balzac, von Breughel bis Kubin. Der Kunstspiegel Verlag Scherer.

Hofer, Paul: Staatsbauten der Stadt Bern aus der Reihe: Kunstdenkmäler der Schweiz. Verlag Birkhäuser, Basel.

Kuhlmann, Rudolf: Im Schatten. Götz Schwippert Verlag, Bonn.

Marburger Winckelmann-Programm 1947. Elwert-Gräfe und Unzer Verlag, Marburg.

Nolde, Emil: Holzschnitte, hsg. von Rudolf Hoffmann, mit Einleitung von Werner Haftmann. Verlag Michael Hertz, Bremen.

Pfaffenholz, Peter Joseph: Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Eine Holzschnittfolge zu Goethes Faust. Werkstattdruck des Künstlers unter Mithilfe der Buchdruckerei E. Gronenberg, Gummersbach (Rheinland).

Pfaffenholz, Peter Joseph: Ein Totentanz. Werkstattdruck des Künstlers unter Mithilfe der Buchdruckerei Verunda in Ründeroth.

Riemeck, Renate: Adrian Ludwig Richter. Alster Verlag Curt Brauns, Wedel in Holstein.

Ueberwasser, Walter, und *Spreng, Robert:* Hodler. Rascher Verlag, Zürich.

Wescher, Paul: Die Romantik in der Schweizer Malerei. Verlag Huber & Co., Frauenfeld.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Puhonnys Baden-Badener Marionetten-Theater spielt wieder. Ivo Puhonny, der bekannte Baden-Badener Maler und Gebrauchsgraphiker (1876—1940), hinterließ bei seinem Tode über zweihundert Marionetten von seiner Hand, die Helden von dreißig Bühnenstücken älterer und moderner Autoren, die er mutig und erfolgreich auf die Bretter seines kleinen Theaters gebracht hatte: Morgenstern, Thoma, Wedekind neben Goethe und Lessing, Hans Sachs und Pocci — ernste und heitere Stoffe. Drei Jahrzehnte hindurch bereisten Puhonnys charaktervolle Puppen mit großem Beifall die halbe Welt bis nach Java (1928). Jetzt ist das Puhonny'sche Marionetten-Theater von der Familie wieder hergerichtet worden, und seine Solomarionetten sind mit einem wechselvollen Programm von Varieté- und Zirkusnummern (der rollschuhlaufende Clown Curvolini ist in diesem Heft abgebildet) wieder in Baden-Baden zu sehen.

Aus Berlin: Der Magistrat richtet unter der Leitung von Prof. Justi und Dr. Jannasch im Schloß unter den Linden eine *Galerie des 20. Jahrhunderts* ein und will damit die im ehemaligen Kronprinzenpalais begonnene Arbeit fortsetzen.

Auf einer Ausstellung *„50 Jahre deutsche Malerei"* bei von der Becke, dem graphischen Kabinett, waren willkürlich Originale neben Reproduktionen gehängt. Neben einem echten Liebermann hing eine Reproduktion, dann ein Hanfstaengl-Druck von Corinth, verkleinerte Farbtafeln von Franz Marc, dann kam wieder ein schöner Kirchner und so fort in barbarischer Abwechslung.

Die beiden Tageszeitungen „Der Tagesspiegel" und „Telegraf" riefen zu einer von Behörden und Parteien unabhängigen *„Berliner Kunstwoche 1948"* auf, die in der ersten Septemberhälfte mit besonderen Theater-, Konzert-, Tanz- und Filmdarstellungen stattfinden soll. Auch an eine große Kunstausstellung, nach Epochen gegliedert, wird dabei gedacht.

Die Galerie Gerd Rosen plant für den Herbst eine *Kandinsky-Ausstellung* mit dessen letzten Pariser Arbeiten.

In der Galerie Franz wurde ein großer *Kunstdiebstahl* verübt: es wurden acht Bronzeplatten von u. a. Maillol, Archipenko, Seitz, Manola, Steffen, Cremer, Balden entwendet. Vor mehreren Monaten wurde in derselben Galerie eine Maillol-Plastik gestohlen.

Der deutsche Künstlerbund auf der diesjährigen Biennale. Von den Berlinern sollen Hofer, Schmidt-Rotluff, Pechstein, Ehmsen, Fritzsch, Strecker, Trökes und Zimmermann teilnehmen. Dazu kommen noch Künstler aus Süd- und Westdeutschland. Jeder beschickt die Ausstellung nur mit einem Bild, da der deutsche Pavillon noch nicht wieder ganz hergerichtet ist. Auf der Biennale, die von Mai bis September dauern wird, werden zwei Sonderschauen: Kokoschka und Klee zu sehen sein.

Ribbentrops „Kunstsammlung", bestehend aus 54 Gemälden, 59 Teppichen und Gobelins, ist jetzt ihren rechtmäßigen Besitzern zurückgegeben. Der Hauptteil der Kunstschätze stammt aus Frankreich, besonders aus der Rothschild-Sammlung. Unter den Gemälden befanden sich Manets „Blumen in der Vase", Courbets „Winterlandschaft" und Monets „Wasserlilienteich".

Die Meißener Porzellanmanufaktur ging mit ihren 25 000 Modellen für 1½ Millionen Papiermark an eine russische Firma über. Sie führt jetzt neben dem Schwert den Kreml als Signet und nennt sich „Zement- und Porzellanwerk Meißen".

Salzburg. Die Feste Hohensalzburg soll das neue Heim des Salzburger Städtischen Museums werden.

Die Kunstkritiker sind schuld. Auch die sowjetischen Maler haben nun dem „Geiste der Dekadenz und der bourgeoisen Ästhetik" abgeschworen. Für ihre bisherigen Verfehlungen seien in erster Linie die Kunstkritiker verantwortlich zu machen, die blind die dekadenten Werke priesen.

Die mittelalterliche Holzstatue des heiligen Nikolaus aus Breran (Hotzenwald) wurde nach Meldung der NZZ von den badischen Behörden der Stadt Basel übergeben; sie war schon vor 18 Jahren gekauft, aber als unveräußerliches Kunstgut zurückgehalten worden. Die jetzige Freigabe erfolgt als Dank für die Baseler Hilfe an Baden.

Kunstwerke auf Reisen. Die zweihundert Gemälde, hauptsächlich aus dem Besitz des ehemal. Kaiser-Friedrich-Museum stammend, die 1945 nach USA geschafft wurden, sollen wieder nach Deutschland (aber nicht nach Berlin) zurückkehren. Vorher wurden sie drei Wochen lang in der New Yorker „National-Gallery of Arts" ausgestellt. „Die bedeutendste geschlossene Sammlung Alter Meister, die Amerika je gesehen hat", war das Urteil der New York Times. „Eine Sammlung, die zu den bedeutendsten in

allen Museen der Welt gehört", sagte Charlyle Burrows in „New York Herald Tribune", „der Eindruck der Bilder ist überwältigend." Deutsche Kunstsachverständige, die die Bilder begleitet hatten, veranstalteten vor und während der Ausstellung Vorträge. Präsident Truman hielt sich mehrere Stunden in der Ausstellung auf. Den größten Publikumserfolg erzielte Breughels „Gasthaus zur verkehrten Welt".

Im März vorigen Jahres verließen 160 Gemälde des Wiener kunsthistorischen Museums die österreichische Hauptstadt. Inzwischen wurden sie in Zürich, Paris, Brüssel, Amsterdam und Stockholm gezeigt. Jetzt sollen sie von Schweden aus nach Amerika gebracht werden. In Wien erwartet man ihre Rückkehr kaum vor 1950. Wegen des großen Wertes der Bilder hat sich Lloyd geweigert, eine Versicherung für den Schiffstransport abzuschließen.

Am 16. April wurden im Londoner Viktoria- und Albert-Museum eine Ausstellung von Zeichnungen alter Meister aus der Wiener Albertina eröffnet.

Christliche Kunst. Im Rahmen einer „Christlichen Kulturwoche", Soest 1948 wurde am 2. Mai eine Ausstellung „Christliche Kunst — Mittelalter und Gegenwart" eröffnet. Auch in Karlsruhe fand eine Ausstellung „Christliche Kunst" statt, die am 15. Mai eröffnet wurde.

Der Ponte Vecchio in Florenz droht einzustürzen. Er ist rund tausend Jahre alt; 1333 wurde er von einer Überschwemmung weggerissen.

Das staatliche Forschungsinstitut für Kunstgeschichte an der Universität Marburg — Direktor Prof. Dr. Hamann — versendet einen Aufruf zur Mitwirkung an einer Zentral-Fotothek für bildende Kunst. Alle Besitzer von Negativen nach Kunstwerken jeder Art werden aufgefordert, je einen Abzug für die Bildbände der Zentral-Fotothek zur Verfügung zu stellen. Näheres bei der Zentral-Fotothek, (16) Marburg, Wolffstraße.

„Verfehmte Kunst." In einem bekannten Berliner Verlag befindet sich eine Buchveröffentlichung „Verfehmte Kunst" in Vorbereitung. Der unterzeichnete Herausgeber bittet um genaue Angaben (einschließlich biographischer Notizen) von Künstlern, die unter dem nationalsozialistischen Regime an der Ausübung ihrer Kunst behindert waren, deren Werke aus den Museen entfernt wurden und die Mal- bzw. Ausstellungsverbot hatten. Weiterhin wird um Zusendung von reproduktionsfähigen Fotos nach für den betreffenden Künstler charakteristischen und repräsentativen Werken gebeten. Walther G. Oschilewski, Berlin N 113, Bornholmer Straße 79, III.

Vom Werbefachverband E.V. Württemberg-Baden wird uns zu unserer Nachricht über den BDG (Kunstwerk 12, S. 58) ergänzend mitgeteilt: „Die größtenteils bereits 1945 gegründeten, rund 20 Werbefachverbände der Westzonen stellen eine Zusammenfassung der verschiedenen Berufsgruppen der Werbung, darunter in erster Linie auch der Gebrauchsgrafiker dar . . . Örtliche oder Landesgruppen des BDG sind zur Zeit noch in der Minderheit."

Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, teilt uns mit, daß die dem Landtagspressedienst entnommene, im Kunstwerk, Heft 12 veröffentlichte Nachricht von der Verlegung des ehem. deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz nach München, nicht den Tatsachen entspricht. Die Florentiner Bestände sind 1946 durch die amerikanische Militärregierung nach Florenz zurückgeführt worden. Es ist die Überzeugung aller ehemals am Florentiner Institut tätigen Deutschen, daß diese Bestände nur im Rahmen des ehem. Institutes ihre Funktion und Aufgabe erfüllen können. Unzutreffend ist auch die Meldung von der Ernennung Prof. Heydenreichs zum o. Professor an der Münchner Unversität; er wurde zum Direktor des Zentralinstituts ernannt.

Nordrhein-Westfalen e. V. Zur wirtschaftlichen und berufsständischen Interessenvertretung der bildenden Künstler im Lande Nordrhein-Westfalen hat sich am 19. März 1948 der Landesfachverband bildender Künstler Nordrhein-Westfalen e. V., mit Sitz in Düsseldorf gebildet, der die Tradition des 1933 aufgelösten Reichsverbandes bildender Künstler aufleben lassen und fortsetzen wird. Der Direktor der Staatl. Kunstakademie Düsseldorf, Herr Professor Werner Heuser, wurde zum Präsidenten des Verbandes gewählt.

Abstrakte Kunst in Venedig. Mrs. Guggenheim, New York, die seit einiger Zeit in Venedig lebt, plant die Überführung ihrer Kunstsammlung nach Venedig, um in einem schönen Palazzo am Canal Grande ein Museum abstrakter Kunst einzurichten. Zuerst soll die Sammlung geschlossen auf der diesjährigen Biennale ausgestellt werden. Mrs. Guggenheim war bekanntlich drei Jahre mit dem Surrealisten Max Ernst verheiratet.

PERSONALIA

Renée Sintenis beging am 20. März ihren 60. Geburtstag. Ihr zu Ehren veranstaltete der Berliner Magistrat die Vorführung eines Sintenisfilms, hergestellt von Dr. Hans Cürlis als Kulturfilm der Defa.

Der Bildhauer Karl Albiker feiert am 16. September seinen 70. Geburtstag. Er hat Dresden verlassen und lebt jetzt in Ettlingen.

Der Holzbildhauer Otto Hitzberger wird am 2. Oktober, *Karl Hofer* am 11. Oktober und *F. H. Ehmcke* am 16. Oktober 70 Jahre alt.

Der Schweizer Maler Cuno Amiet feierte am 28. März seinen 80. Geburtstag. An verschiedenen Orten fanden Ausstellungen seiner Werke statt, die bedeutendste im Kunstmuseum Bern.

Zu Alfred Kubins 71. Geburtstag (10. April) veranstaltete die Regensburger Kunsthalle eine Ausstellung seiner Werke aus Privatbesitz.

Walter Gropius, der am 18. Mai 65 Jahre alt wurde, wirkt an der Harvard-University, USA. Als Berater von General Clay setzte er sich bei diesem für ungehinderte Wiederzulassung des Deutschen Werkbundes ein, der bisher nur auf zonaler Grundlage arbeiten darf.

Mies van der Rohe baut die Universitätsstadt in Chicago. *Clemens Holzmeister,* der Wiener Architekt, fälschlich totgesagt, lebt in Istambul-Carabya und baut das Parlamentsgebäude.

Josef Hoffmann leitet trotz seiner 77 Jahre noch immer die kunstgewerblichen Versuchsanstalten der Stadt Wien. Wegen Materialschwierigkeiten entstehen zur Zeit hauptsächlich keramische Tee- und Kaffeeservice in Originalformen als Unikate.

Der Wiesbadener Maler Alo Altripp wurde von der Barnes Foundation, die eine Kunstschule und eine Galerie unterhält, zu einem halbjährigen Aufenthalt in USA eingeladen.

Professor Willi Baumeister, Stuttgart, wurde vom „Salon des realités nouvelles" eingeladen, sich an der Ausstellung im „Musée des arts" Paris zu beteiligen.

AUSSTELLUNGSKALENDER

JANUAR – MÄRZ

Kollektivausstellungen

Blumenthal, Hermann — Berlin (Haus am Waldsee)
Brix, Otto; Utech, Joachim — Lüneburg (Kurt Lemburg)
Cürten, Ferdinand-Carl — Düsseldorf (Alex Vömel, Hans Trojanski)
Cuylen, Sössy — Darmstadt (Hans W. Heger)
Geitlinger, Ernst — Köln (Moderne Galerie)
Gilles, Werner — München (Günther Franke)
Grosz, George — Berlin (Matthiesen)
Hoelzel, Adolf — Stuttgart (Württemb. Kunstverein)
Jawlensky, Alexey von — Mannheim (Egon Günther); Braunschweig (Otto Ralfs)
Jonynas, V. K.; Galdikas, A. — Tübingen (Kunstgebäude)
Kaatz, Erich — Wiesbaden (Siegfried Dahms)
Kerschbaumer, Anton — Hamburg (Galerie der Jugend)
Kirchner, Ernst Ludwig — (Frankfurter Kunstkabinett)
Konnerth, Lotte — Köln (Moderne Galerie)
Kramm, Willibald — Heidelberg (Badischer Kunstverein)
Kubin, Alfred — (Stuttgarter Kunstkabinett)
Leithäuser, Alfred — Nürnberg (Maier-Lengeling)
Marcks, Gerhard — Heidelberg (Bernhard Klein)
Moll, Oskar — Duisburg (Städt. Kunstmuseum)
Müller-Linow, Bruno — Erlangen (Orangerie)
Orlowski, Hans, Wanderausst. (Kulturbund z. demokr. Erneuerung Deutschlands, Vogtland)
Pechstein, Max — Hamburg (Galerie der Jugend)
Ponickau, Hans-Wolff von — Münster (Clasing)
Rogister, Marie Luise — Berlin (Bremer)
Scharff, Edwin — Hamburg (Kunstverein)
Schinnerer, Adolf — Traunstein (Roter Reiter)
Schmidt-Kirstein, Helmut — Berlin (Bremer)
Schumacher, Ernst — Bielefeld (Otto Fischer)
Stöhr, Hans — Braunschweig (Kunstverein)
Tiplt-Rouge, Annegret — Darmstadt (W. & M. Hergt)
Westphal, Conrad — (Frankfurter Kunstkabinett); Mannheim (Egon Günther)
Zeller, Magnus — Berlin (Hermann Meyer)

Allgemeine Ausstellungen

Berlin (Gerd Rosen) — Kinderzeichnungen — (Schüler) Malerei und Graphik — (Alexander von der Becke) Deutsche Graphik der Gegenwart; Deutsche Plastik der Gegenwart
Braunschweig (Kunstverein) — Die deutschen Impressionisten
Darmstadt (Robert d'Hooghe) — Aquarelle u. Zeichnungen moderner Meister aus der Samml. B. K., Heidelberg
Düsseldorf (Hella Nebelung) — Ausstellung — (Kurt Hackmann) Künstler unserer Zeit — (Alex Vömel u. Hans Trojanski) Niederländische Malerei des 15.—18. Jh.
Freiberg (Stadt- u. Bergbau-Museum) — Malerei u. Graphik
Hamburg (Brach) — Absolute Malerei der Gegenwart
Heidelberg (Kunstverein) — Heidelberger Künstler — (Die Freie Gruppe) Deutsche Maler sehen Italien — (Stud. Zeitschr. Diogenes) Junge Künstler bis zu dreißig Jahren
Karlsruhe (Beisel) — Kinderzeichnungen
Mannheim (Städt. Kunsthalle) — Meisterwerke altdeutscher Malerei d. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe
München (Gauß) — Franz. Graphik von Lautrec bis Picasso — (Staatl. Antikensammlungen) Meisterwerke griechischer Kunst — (Robert Heß) Neue Hinterglasmalerei
Münster (Clasing) — Feder-, Bildhauerzeichnungen, Linolschnitte
Nürnberg (Maier-Lengeling) — Der Kreis, 1. Ausstellung — (German. Nat.-Mus.) Meisterwerke des Mittelalters und der Renaissance
Oberhausen (Städt. Galerie) — Lithographien, Radierungen, Holzschnitte zeitgenöss. Künstler
Rheinisch-Bergischer Künstlerkreis, Ausstellung Schwarzweiß
Stuttgart (Kunstkabinett) — Maler aus Düsseldorf, München, Braunschweig, Heidelberg, Hamburg — (Herbert Herrmann), 7. Ausstellung, Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Felicitas Köster-Caspar, Karl Knappe u. a.
Quedlinburg, Ausstellung der Künstler des Harzrandes

APRIL-JUNI

Kollektivausstellungen

Ackermann, Max — Mannheim (Egon Günther)
Altripp, Alo — Wiesbaden (Ludwig Hillesheimer) und Edgar Ende — (Kölnischer Kunstverein)
Bargheer, Eduard — (Heidelberger Kunstverein)
Barth, Carl; Marcks, Gerhard — (Kölnischer Kunstverein)
Bauknecht, Philipp — Stuttgart (Württemb. Kunstverein)
Baumeister, Willi — Braunschweig (Otto Ralfs)
Becker, Curth Georg — Hannover (Kunstverein); Hamburg (Dr. Ernst Hauswedell)
Beckmann, Curt; Lange, Ott — Düsseldorf (Hella Nebelung)
Bilger, Margret — Heidelberg (Bernhard Klein)
Bortoluzzi, Alfredo — Heidelberg (Bernhard Klein)
Blumenthal, Hermann — Hamburg (Kunstverein)
Braß, Hans — Berlin (Kunsthaus Tempelhof)
Burckhardt, Heinrich; Felixmüller, Conrad — Gera
Camaro, Alexander — Aus der Mappe „Das Hölzerne Theater", Berlin (Schüler)
Caspar, Karl; Caspar-Filser, Maria; Köster-Caspar, Felicitas — Nürnberg (Maier-Lengeling)
Crusius (Erich Krause) — Lübeck (Overbeckgesellschaft)
Dienz, Herm. — Bonn
Dix, Otto — Lörrach (Otto Günther)
Duda, Fritz — Berlin (Franz)
Ehses, Edgar; Hagedorn, Hans Hermann — Hamburg, (Galerie der Jugend)
Ende, Edgar; Pridöhl, Herbert — Lörrach (Otto Günther)
Engelien, Egon — Köln (Moderne Galerie)
Freudenau, Hermann — Bielefeld (Otto Fischer)
Fuhr, Xaver — München (Günther Franke)
Geitlinger, Ernst — Braunschweig (Otto Ralfs)
Gilles, Werner — (Kölnischer Kunstverein)

Gleichmann, Otto — (Göttinger Galerie)
Gobiet, Bernhard — Düsseldorf (Kurt Hackmann)
Gowa — Saarbrücken (Europahaus)
Heeg-Erasmus, Fritz; Daudert, Rudolf — Karlsruhe (Beisel)
Hegenbarth, Josef — Düsseldorf (Kurt Hackmann); Berlin, (Herbert Rund); Dortmund (W. Utermann)
Heiliger, Bernhard — Berlin (Bremer)
Heiner, Willi — Bielefeld (Otto Fischer)
Heldt, Werner — Hamburg (Hertmann u. Co.)
Heß, Julius — (Stuttgarter Kunstkabinett)
Hofer, Carl — München (Günther Franke)
Hoffmann, Wolf — Berlin (Schüler)
Hundt, I. B. Herm. — Oberhausen (Städt. Galerie)
Jäger, Otto — Freiberg i. Sa. (Stadt- u. Bergbau-Museum)
Jaenisch, Hans — Berlin (Herbert Rund)
Jawlenski, Alexey; Sandberg, Herbert — Berlin (Schüler)
Kampmann, Alexander — Berlin (Lowinsky)
Kerkovius, Ida — Stuttgart (Württemb. Kunstverein)
Kerschbaumer, Anton — Münster (Westfäl. Kuntverein)
Kiefer, Ernst — Freiburg i. Br. (Dufner)
Kirchner, Ernst Ludwig — Berlin (Bremer)
Klose, Walter — Nürnberg (Maier-Lengeling)
Knoop, Willi — Hamburg (Galerie der Jugend)
Kowalski, Ludwig Peter — Berlin (Schüler)
Kuhn, Hans — Hamburg (Dr. Ernst Hauswedell)
Lehmbruck, Wilhelm — Tübingen (Kunstgebäude)
Levin, Julo; Monjau, Franz — Düsseldorf (Kunstverein)
Liebermann, Max — Chemnitz (Gerstenheimer GMBH)
Liebermann, Slevogt u. L. Corinth — München (Gauß)
Marcks, Gerhard — Kassel (Lometsch)
Masereel, Frans; Schultze, Bernhard — Mannheim (Egon Günther)
v. Mitschke-Collande, Constantin — Wiesbaden (Siegfried Dahms)
Moll, Gerhard — Berlin (Gerd Rosen)
Mollenhauer, Ernst — Düsseldorf (A. Vömel, H. Trojanski)
Mueller, Otto — Hamburg (Galerie der Jugend)
Mundinger, F. W. — Aachen (Städt. Museum)
Nerud, Josef Karl — München (Max Götz)
Pfeil, Theo — Köln (Moderne Galerie)
Radziwill, Franz — Mannheim (Egon Günther)
Rembrandt — Wiesbaden (Landesmuseum)
Ritschl, Otto — (Frankfurter Kunstkabinett)
Rittershaus, Daisy; Krafft, Vera — Freiburg i. Br. (Stadelmann)
Rogister, Marie Louise — Berlin (Bremer)
Rohlfs, Christian — (Frankfurter Kunstkabinett)
Ruffing, Franz — Düsseldorf (Hella Nebelung); Hamburg, (Der Weg)
Schiffers, Paul Egon — (Kunstverein Braunschweig)
Schlick, Arnold; Naas, Karl — Münster (Westfäl. Kunstver.)
Schmidt-Rottluff, Karl — Berlin (Haus am Waldsee und Schüler)
Scholz, Werner; Chagall, Marc — Münster (Clasing)
Schütte, Hermann — Oldenburg (Karl Schwoon)
Schuppner, Robert — Köln (Moderne Galerie)
Seidl, Hermann — Darmstadt (W. u. M. Hergt)
Slevogt, Max — (Stuttgarter Kunstkabinett)
Stabenau, Friedrich — Berlin (Herbert Rund)
Szym, Hans — Berlin (Richard Lowinsky)
Wais, Alfred — Stuttgart (Württemb. Kunstverein)
Wagner, Hans — Wiesbaden (Ludwig Hillesheimer)
Waldschmidt, Ludwig — Kaiserslautern
Wamper, Adolf — Bielefeld (Otto Fischer)
Werner, Woty — Berlin (Gerd Rosen)
Wille, Ernst — Köln (Rheinisch-Bergischer Künstlerkreis)
Wilke, Rudolf — Braunschweig (Kunstverein)

Allgemeine Ausstellungen

Aachen (Suermondt-Museum) — Vier Jahrzehnte Buchkunst in Deutschland, 1895—1935
Berg. Löwen B.-Gladbach — Ausstellung Rheinisch-Bergischer Künstler „Der Ring"
Berlin (Tilla Kiesler) — Gebändigtes Metall — (Bremer) Frühjahrsausstellung — (Amt Bildende Kunst) Ausst. Junge Generation
Braunschweig (Kunstver.) — Berl. Künstler der Gegenwart
Bremen — Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft Junger Künstler „Segel"
Dortmund, Schloß Cappenberg — Kunstschätze aus zerstörten Kirchen Westfalens
Dresden — 150 Jahre soziale Strömungen i. d. Bild. Kunst
Düsseldorf (Mutter Ey) — Progressive Malerei — Hella Nebelung) Zeitgenössische Graphik und Plastik
Ehingen — Barock in Oberschwaben
Freiberg i. Sa. — 3. Ausstellung erzgebirgischer Künstler
Freiburg i. Br. (August.-Mus.) — Kunst u. Buch in Frankreich — (Stadelmann) Schrift- u. Buchgraphik
Halle (Henning) — 12. Ausstellung zeitgenöss. Künstler
Hamburg (Kunstrunde) — Ausst. Künstlerb. Schlesw.-Holst. — (Kristeller) 2. Ausstellung der Künstlergemeinde „Der Strom"
Kaiserslautern (Pfälzische Landesgewerbeanstalt) — Kinder zeichnen unsere Zeit
Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle) — Gegenstandslose Malerei in Amerika — Pastelle (Beisel); Der Kreis (Beisel) — Christliche Kunst der Gegenwart
Kassel (Hess. Sezession) — 7. Ausstellung Abstrakte Graphik
Kempten (Allgäu) — Schwäbische Kunstausstellung
Köln (Moderne Galerie) — 26. bis 28. Ausstellung
Konstanz (Kunstverein) — 11 deutsche Maler und Bildhauer der Gegenwart
Leipzig (Museum) — Ausstellung Dresdener Künstler
Ludwigshafen a. Rh. (Kunstverein) — Ausst. der Chiemseemaler
Lübeck (Overbeckges.) — Aus dem Unterricht der Mahlau-Klasse der Landeskunstschule in Hamburg
Mannheim (Egon Günther) — Vision und Magie, 1. Ausstellung surrealer Tendenzen
München (Gauß) — Expressionisten-Ausstellung — Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft
Münster (Clasing) — Ausst. Temperabilder u. Holzschnitte
Nürnberg — Junge Generation. — (Maier-Lengeling) Ausstell. — (German. Nat.-Mus.) Ausst. fränk. Bildteppiche
Oberhausen (Städt. Gal.) — Meister des 19. Jahrhunderts
Oberkirch — Schaffende Künstler im Renchtal
Ravensburg — Ausstellung der Oberschwäbischen Sezession
Soest — Christliche Kunst, Mittelalter und Gegenwart
Stuttgart (Württemberg. Kunstverein) — Felsbilder aus Sammlungen des Frobenius-Institutes Frankfurt a. M. — (Herbert Herrmann) — 8. bis 10. Ausstellung — (Württemberg. Kunstverein) — Alte und Neue Handzeichnungen aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln und der Württembergischen Staatsgalerie
Trier — Trierer Kunstschätze aus zwei Jahrtausenden
Tübingen (Kunstgeb.) — Graph. Ausst. „Stuttgarter Schule"
Viernheim — 1. Frühjahrsausstellung
Wiesbaden (Siegfried Dahms) — 2. Ausstellung, Ring Bildender Künstler